Le plan

I-Bases

L'humain p5
L'ordinaire p6
La matière p8

II-Point de convergence

L'espace public p12

III-Point de vue

Détails p21
Spectaculaire p25
Sensible p28

IV-Modes opératoires

Rituels p32
Obsessions p39
Voyage p47

Ce mémoire à l'intention d'exposer le plus clairement possible, l'état d'esprit et le contexte qui m'ont poussés à produire les pièces que je vous présenterais le jour de mon diplôme. Il me donne l'opportunité de développer des idées, leurs nuances, et les références un peu trop nombreuses pour être toutes abordées le jour du diplôme. C'est un texte plutôt personnel. Un instantané de l'état actuel de mes recherches. Une auto-analyse de mon travail et de mes recherches. J'assume la subjectivité de mon point de vue, tout en basant mon analyse sur une recherche concrète via divers écrits théoriques et références artistiques. Les trois premiers paragraphes, regroupés sous le chapitre « les fondements », sont à considérer comme un préambule. Ils décrivent les trois thématiques ou domaines majeurs qui motivent mes recherches et mon existence en général : l'humain, la matière et l'ordinaire. Il m'a ensuite semblé important de parler de ville, espace où il est possible de trouver tout cela et où se déroulent la plupart de mes actions. J'expliquerai quels intérêts j'y porte et quelles dans fractions de ce paysage j'ai choisi de travailler. La troisième partie du mémoire exposera mes parti-pris dans la façon d'aborder mes thématiques : une vision macroscopique des choses, mais aussi une relation compliquée au spectaculaire et à la poésie. Enfin, je me focaliserai, dans le quatrième chapitre, sur la façon dont je procède : par rituels, avec minutie, et en constante relation avec l'ailleurs. Ces deux dernières parties permettront de détailler mes projets antérieurs. Je choisi cependant de ne pas présenter ici les pièces du diplôme, pour laisser un peu de place à la surprise.

I - Bases

Humain

Les autres. Ceux qui me sont familiers, parlent mon langage, me semblent prévisibles. Ceux que je ne comprends pas, les mystérieux, les étrangers. Ceux que je rencontre : ceux à qui je parle, ceux avec lesquels je n'échange qu'un regard. Ceux que je ne rencontrerai jamais, ceux qui sont absents, ceux qui laissent des traces, des indices, des preuves de leur existence. Ceux que j'aimerais rencontrer, que je reconstitue, que je fantasme. Les autres.

Fonctionner à l'empathie, s'adapter aux autres, en adopter inconsciemment les comportements. Pour mieux les comprendre. Passer à côté des autres, paraît-il, c'est passer à côté de soi-même. J'ai 23 ans, je n'en sais encore rien, je rassemblerai toute ma sagesse un jour pour répondre à cette question. En attendant je suppose que c'est vrai. Je n'ai pas le choix de toute façon, j'ai besoin de rencontrer les autres, de les déchiffrer. C'est rassurant en un sens, de savoir que tout ce qu'on est n'est rien en étant quand même un peu de tout. Que nous sommes à la fois uniques et terriblement banals, puisque nous pouvons retrouver un peu de nous en chaque être humain que nous côtoyons. Confronter mon individualité à la leur, et en nourrir une réflexion ontologique.

Procéder comme une ethnologue. Les reconstituer à travers les indices qu'ils laissent échapper de leurs êtres. Une ride, un air gêné, le mouvement agacé d'une main, un choix vestimentaire, des codes, encore des codes. Traits affichés ou traits cachés, refoulés, qui bien-sûr en disent tellement plus. Et puis s'intéresser à ceux qu'on ne voit pas mais qui sont cependant toujours là. Acteurs anonymes et silencieux du monde dans lequel nous évoluons. Ceux qui laissent traîner leurs bouteilles sur les bancs, ne remarquent pas que leur bracelets viennent de casser et tomber, gribouillent sur les murs pour chercher un frisson, foulent le ciment frais. D'autres autres.

Pourquoi s'intéresser à eux, point d'entrée de la masse vertigineuse d'inconnus qui peuplent mon espèce? Pourquoi ne pas se contenter de ce que je peux concrètement observer et étudier, plutôt que de chasser des fantômes? Je pourrais consacrer ma vie à essayer de comprendre mes proches ou moi-même sans jamais parvenir à épuiser la question. Quelle absurdité alors de s'intéresser aux étrangers sur lesquels je ne peux que spéculer. « Ceux-là » sont mes points de repère. Ils m'indiquent et me rappellent constamment ma place dans le monde. Des piliers évanescents qui soutiennent le poids écrasant de la complexité du monde. Ma vie me paraît moins grave lorsque je pense aux milliards d'individus qui gèrent la leur.

La légèreté. C'est ça que je recherche. Pas les drames universels, mais les petits contentements qui nous rapprochent. Voilà la méthode par laquelle j'explore l'être. Non par les raisons de son malaise, elles me semblent trop évidentes : la mort, la solitude, le rejet, la peur… mais par la recherche des éléments universels d'apaisement, d'amusement et de satisfaction. Vaste programme.
Je ne suis ni pressée, ni déterminée. Le chemin me semble bien plus intéressant que la destination.

Interagir avec les autres amène également le problème de la communication. Concept alléchant qui se révèle, sinon impossible, particulièrement compliqué.
Je me permets de préciser mon avis : un échange de pensées émises et reçues de manière égale par les deux parties communiquant est une utopie. Premièrement, les vrais dialogues sont rares, ce sont plus souvent des monologues chorégraphiés. C'est-à-dire des déversements de flots d'idées et d'informations, entrecoupés (ou pas) d'un autre flot venu d'en face, sans réel écho ou interaction des deux propos. Ceux capables d'un réel échange savent accepter de remettre en question leur positionnement, de se débarrasser de leurs a priori sur le sujet discuté pour comprendre avec justesse le discours de l'autre, et mieux lui répondre. Deuxièmement, nous ne comprenons pas ce qu'il nous est dit, nous l'interprétons. L'interprétation des phrases de son interlocuteur est limitée par notre propre bagage intellectuel. Nous intégrons les idées qui nous sont accessibles, en tenant à l'écart les concepts pour lesquels nous ne sommes pas prêts. Cette semi-imperméabilité aux mots me limite dans la compréhension des autres, et donc dans ma compréhension du monde. D'où le besoin d'enquêter par d'autres moyens.

J'ai évité jusqu'à présent la confrontation directe avec les autres êtres humains. Pas prête. Trop de matière à analyser en amont. Je considère le travail effectué jusqu'à présent comme une préparation indirecte à une tentative prochaine d'intégrer les autres dans mon travail d'une autre façon que par leur observation. La matière travaillée jusqu'ici pourrait me satisfaire un long moment encore. On verra plus tard.

Ordinaire

[ɔʀdinɛʀ]

1. se situant dans la norme ou la moyenne
2. conforme aux habitudes (de quelqu'un)
3. dépourvu d'originalité
4. de qualité médiocre
5. qui ne sort pas du commun
6. consacré par l'usage

Collection Microsoft® Encarta® 2006. © 1993-2005

« Pendant plusieurs dizaines d'années, je n'ai eu qu'une meurtrière pour voir la vie. : un rectangle ouvert sur le ciel pur. Ma vue s'est faite à cette exigüité : j'ai appris à trouver dans le vol aigu d'une hirondelle ou dans l'interminable dérive d'un nuage les nourritures nécessaires à ma joie. »

« J'écris ce livre pour tous les gens qui ont une vie simple et très belle, mais qui finissent par en douter parce qu'on ne leur propose que du spectaculaire. »

Christian Bobin *Prisonnier au berceau*

L'information circule. La vulgarisation des découvertes scientifiques permet à tout un chacun d'appréhender de manière plus précise les lois et phénomènes qui régissent notre univers. Le plus fainéant d'entre nous n'a qu'à allumer son ordinateur pour se tenir au fait de ce qui se passe autour de chez lui et tout autour de la planète. Il semble que le monde n'ait jamais été aussi accessible, il s'offre à nous dans toute sa complexité et son impudeur. Ouvrir un journal, savoir ce qui se passe en dehors de notre cercle direct d'interaction avec la vie. Se donner l'impression de connaître le monde. Ne vous méprenez pas, c'est bel et bien une de mes activités favorites, écouter la cohue des faits tous plus significatifs, conséquents, décisifs, inhabituels et particuliers les uns que les autres.
Je ne peux pas cependant envisager de réelle compréhension du monde sans prendre en compte le reste. Les éléments les plus modestes de mon environnement. Pas le micro-évènement, pas

l'extraordinaire discret, ces deux choses existent mais sont une autre histoire. La vie à son niveau le plus anonyme, le plus ennuyeux, le plus silencieux. J'aime l'ennui, cet état de végétation contemplative, d'engourdissement confortable de l'esprit. Se prélasser dans ses pensées et ne pas s'investir, pas de suite.

Fascination de la banalité.
Où comment un mot à l'acception péjorative peut devenir particulièrement enthousiasmant. Il ne s'agit pas de se complaire bêtement dans la contemplation de ce qui est à portée de main, mais de s'en nourrir. Je l'absorbe, le décortique, le consigne. Considérons le monde comme un vaste organisme. Les éléments qui composent notre quotidien en seraient les cellules. En ce cas, me voilà une sorte de biologiste, qui cherche à mieux comprendre comment marche l'ensemble en se focalisant sur une échelle macroscopique.

Je serais presque tentée de tenir un discours sur l'aspect poétique et mélancolique de l'objet délaissé du regard. De m'attendrir sur ces petits riens que personne ne contemple. Mais ce n'est justement pas le cas : ils sont contemplés. De nombreux auteurs et artistes ont consacré leurs vies à s'intéresser à ces détails. Et il existe un large public d'« amateurs de poussière ». Ce qui m'intéresse, c'est de saisir à travers ces détails les mécanismes intimes du monde, d'essayer de les transposer à une échelle globale, pour les vérifier. Observer, réfléchir, chercher. Et effectuer le travail inverse : éprouver les grandes idées en les confrontant à la réalité, dans ses détails les plus concrets.

Qu'est-ce que le monde? Ce que les images, les écrits, les histoires nous racontent? Ou alors l'endroit où nous nous réveillons le matin, les personnes à qui nous parlons, la vue par la fenêtre, le trajet pour aller travailler? Notre vision du monde est en balance entre ce que nos sens nous permettent de percevoir directement et ce que nos facultés intellectuelles nous permettent d'imaginer du reste.
Certaines personnes font pencher la balance dans un sens ou dans l'autre. A force de se projeter dans le monde des idées, on en oublie la réalité concrète des différents quotidiens auxquels les êtres humains font face. A trop se contenter des informations de notre entourage immédiat, on en oublie le plan global. Il me semble important de s'appliquer dans le développement des deux domaines. Devenir un être intellectuel et un être sensitif à part égale, même si développer activement les deux en même temps demande beaucoup d'énergie et de détermination. Les deux parties se nourrissent. Il est intéressant d'entendre parler d'une ville, mettons Tokyo, de son organisation géographique, de sa situation politique et sociale, de l'imaginaire qui lui est associé… Toutes les informations recueillies seront certainement passionnantes et nous permettront, dans une certaine mesure, de mieux connaître le monde. Mais sans avoir physiquement visité la capitale nippone, notre connaissance sera amputée de tout un pan de sa réalité concrète et physique. De plus, il est impossible d'élaborer une réflexion légitime, sur quelque sujet que se soit, sans avoir suffisamment de souvenirs concrets à exploiter pour projeter ses idées au-delà. Spéculer n'est possible qu'à partir d'un réel qu'il nous faut augmenter et enrichir pour être le plus juste possible. Je poursuit en certain idéal de sagesse, suis au début du chemin, et m'organise pour ne pas me perdre en route.

Matière

Scruter… Les choses et aussi leur surface.
Douceur, lissé, nervures, aspérités, couleurs, brillance, reflets, moucheté, corrosion, effritement…
Mes automatismes m'amènent la plupart du temps à me tourner vers le paysage des matières environnantes. J'avoue, mes belles intentions sont souvent mises en sourdine. Après tout il faut savoir savourer égoïstement la contemplation. Je ne vis pas pour créer, pour partager « mon art », pour faire réfléchir ceux qui m'écoutent, je vis. Simplement. Si j'effectue une de ces actions au passage, tant mieux. J'y travaille d'ailleurs plutôt activement. Seulement, cela n'empêche en rien une quête esthétique personnelle.

Tout le monde a eu porte d'entrée dans le domaine de l'Art. Une œuvre ou une exposition qui a provoqué un déclic. Mon initiation s'est faite en compagnie de Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo et Jannis Kounellis. Logique donc qu'il m'en reste des séquelles : un attachement évident pour les tensions entres différentes matières, une sensibilité à l'écho des textures, formes et couleurs des objets qui m'entourent. Une expérience tactile par le regard.
« Stuctura che mangia», un objet organique périssable qui se fait broyer par deux solennelles masses minérales, mais les deux blocs de granit ne pourront plus préserver leur équilibre une fois la salade décomposée et la sculpture n'existera plus. En ligne de fond : des questions métaphysiques. Une métaphore sur la complémentarité des éléments de notre monde, et l'interdépendance vie/mort omniprésent. Deux matières : le froid minéral contre l'organique agonisant suffisent à suggérer tout ça.

Le magnétisme de l'univers tactile vient probablement de plus loin. Que dit-on à un enfant qui arrive dans un endroit inconnu? Ne pas toucher. Trop neuf, trop sale, trop impoli, trop dangereux. C'est l'adulte qui finalement se donne le droit de toucher, et cette expérience est pour beaucoup liée à la sensualité et entremêlée de tabous. Nous n'apprenons jamais vraiment à toucher ou alors de manière autodidacte. Et les nouvelles étapes de cet apprentissage sont toujours, pour moi, une source de délectation. Plus intéressant encore : le rapport entre vue et toucher. Sans contact direct, il nous reste l'appréhension de la matière, qui en elle-même est une expérience sensible. D'où un jeu possible d'ambigüité et de projection mentale. Le malaise qui se produit lorsqu'on ne peut identifier ce que l'on touche est valable à l'inverse : quand on ne peux déterminer quelle texture a l'objet regardé.

Il y a donc les propriétés mêmes de la matière, puis sa perception en écho avec les autres matières environnantes. Dernier niveau d'approche du sujet : le mouvement. La surface d'un objet reste la plupart du temps statique. Sauf réaction avec une autre matière environnante : un choc, une réaction chimique (oxydation, corrosion)… ou simplement le recouvrement par un élément extérieur (poussières, pluie…). Le désir d'expérimenter ce rapport de la matière au mouvement m'a amenée à produire une pièce particulière. Que se passe-t-il lorsque la matière s'anime d'elle-

1 - Richard Serra, *Sequence*, au MoMA, New York, 2006

2 - Guiseppe Penone, *la Matrice de sève*, Palais des études, Paris, 2009

3 - Jannis Kounellis, *sans titre*, quenouille de laine, ficelle et bois, MNAM

4 - Giovanni Anselmo, *Senso titolo (Struttura che mangia*), 1968,Granit, fils de cuivre et laitue fraîche
70 x 23 x 37 cm

même? Quelles nouvelles tensions formelles et sensitives apparaissent entre deux textures lorsqu'elles entrent toutes deux en mouvement?
J'ai donc expérimenté différents processus d'animation d'objets du quotidiens (aiguilles, cire, terre, gouttes d'eau…) parlant à la gamine curieuse qui est en moi. L'angle de vue très rapproché m'a permis d'établir un rapport différent avec ces matières prenant vie sous les yeux du spectateur. La pièce produite à l'issue de ces recherches est une installation vidéo, de deux séquences stop-motion projetées à l'angle d'un mur, sur deux écrans. Dispositif comparable à ceux du vidéaste Ange Leccia. Grâce aux analogies de composition entre les deux séquences projetées, le spectateur est libre d'établir des liens entre les deux matières confrontées. « *Affrontements* ». Justement le titre donné à ce travail. A la fois un jeu simple sur l'antagonisme des matières à l'écran et l'élaboration plus subtile d'un malaise induit par l'animation de ces éléments censés être inertes.

Il s'agit aussi d'une tentative de transmettre des sensations. Certaines œuvres ont un impact physique sur nous. Nous sommes poussés à en faire l'expérience par la contemplation béate, l'abandon au ressenti physique et émotionnel. Communiquer sur le plan sensible est un phénomène qui m'a toujours intriguée. A l'instar d'une marche à travers une sculpture de Richard Serra (je pense notamment à ses spirales). Si on se laisse prendre au jeu, le ressenti est un lot d'émotions complexes. Entre le malaise et l'angoisse lié à l'effet claustrophobe des hauts couloirs étroits, ou encore la confusion et la désorientation que provoque ce déplacement circulaire de notre corps dans un espace sans repères entre des murs à l'inclinaison variable, mais aussi l'excitation de découvrir ce qui se cache au bout du chemin. Cet exemple illustre parfaitement mon envie de créer des pièces simples, mais dont les effets seraient riches et subtiles.

Images extraites de *Affrontements* dyptique vidéo, 4min30. Taille de projection : 2m x 2m50 par écran.
Trois paysages sont présentés simultanément. Deux images, jouant sur des analogies de composition et de mouvement, et une bande son qui est un troisième «paysage» à part entière. Les images sont ici mises en vis à vis en respectant leur ordre d'aparition.
La vidéo peut être regardée sur : http://www.megavideo.com/?v=DZQDQXHF

II - Le point de convergence

Ville

Comment concilier mes trois obsessions? Je n'en vois pas forcément l'intérêt, mais ai cependant trouvé l'endroit où ces éléments sont nombreux, denses et diversifiés. La Ville.

Ma conception de la ville est simple : une stratification de différentes couches de bâtis qui se succèdent ou se superposent à travers le temps et qui s'organisent selon le défi de faire cohabiter un grand nombre d'individus dans un espace réduit. Les urbanistes répondent à cette problématique en organisant l'espace selon les critères philosophiques, politiques et esthétiques de leurs temps. Les architectes conçoivent les unités à l'intérieur de cet ensemble suivant le style ou la pensée urbanistique à laquelle ils adhèrent. Les paysagistes apportent parfois leur pierre à l'édifice en se chargeant de l'entre-deux. Enfin les individus qui y vivent modulent l'espace urbain mis à leur disposition en fonction de leur propre façon d'habiter.
Mon intérêt est tout particulièrement porté sur le centre-ville et son espace public. Ce n'est pas la mégapole en tant qu'unité globale qui m'intéresse, mais ses espaces intrinsèques. C'est-à-dire l'intérieur de son réseau de rues, perçu à l'échelle humaine.
Par centre-ville, j'entends tout ce qui n'est pas de l'ordre de la banlieue, et qui se caractérise par un réseau de rues nettement plus concentré, une activité de rue plus forte, la meilleure desserte des transports publics, la plus grande concentration de lieux de culture et de divertissement. Le territoire périphérique est, presque toujours, organisé selon les différentes fonctions décrites par les architectes modernes, mais en en exacerbant, voire caricaturant, les traits : centres commerciaux, centres résidentiels, centres industriels, grands axes de circulations pour relier ceux-ci. Une séparation des différentes fonctionnalités de la ville qui limite inéluctablement le développement de l'espace public. L'espace entre deux pôles d'activité différents est dilaté, il ne sert plus qu'au déplacement (motorisé principalement) sans raisons donc d'y voir s'y développer une quelconque activité publique. Les architectes modernes avaient une certaine vision de la ville, l'urgence d'après-guerre en à fait une caricature médiocre, dont beaucoup se sont contentés, sans trop réfléchir à l'impact sur la manière de vivre en grand nombre dans de telles architectures. Au-delà de la monotonie esthétique souvent critiquée, le problème que j'y vois est l'impossibilité d'épanouissement d'un espace public.

Si je me permets de pousser ce raisonnement plus loin, en l'appliquant à l'exemple français des « cités », c'est pour simplement prêcher pour ma paroisse. Comparables à des ghettos en ce qu'ils s'agit de quartiers séparés physiquement de la « Ville » et qui hébergent les populations les plus pauvres, les moins cultivées et les plus stigmatisées, les cités sont particulièrement représentatives de la mauvaise gestion du territoire urbain. La salubrité n'est pas le problème majeur de ce type de ghettos. La crise vient bel et bien de la qualité de vie. L'espace intime n'est pas le seul endroit où il est important de se sentir chez soi. L'impossibilité de se réapproprier les lieux, implique l'impossibilité de revendiquer son identité auprès des autres. Il peut paraître irresponsable de passer sous silence l'aspect politique de ce problème. Le clivage social et culturel entre « citadins » et « banlieusards » s'inscrit dans un contexte plus général où intervient fortement le facteur économique et le problème de l'intégration des populations immigrées. Un étrange débat récemment formulé sous le nom d'« identité nationale ». Mais je resterai dans le domaine

Page suivante :

1 - *Reclaim the streets*, une des actions du groupe.
2 - Lauren Mersden, *territorial knittings,* à Victoria, British Colmbia.
3- *Guerilla gardener*, jadinage terroriste dans une bouche d'égout et un distributeur de journaux.

qui me semble de mon ressort. L'espace collectif est une source de loisir comme une autre. Le négliger, le désinvestir, c'est passer à côté du premier niveau de possibilité de « cohésion sociale ». Je crois primordial un espace public actif : des activités de rues, des marchés en plein air, des petits commerces mobiles, des musiciens, des punk à chiens, des gens qui se parlent à eux mêmes.
Lorsque Rem Koolhaas par exemple, expose son concept de ville générique, il met en avant la structure commune et presque similaire de différentes mégalopoles à travers le monde. Une vision alarmiste d'un monde où toutes les villes se ressemblent jusqu'à n'en plus avoir aucun intérêt. Mêmes structures géographiques, culturelles et économiques, mêmes enseignes, mêmes comportements sociaux. Si on ne peux pas contredire ce phénomène, il me semble important d'apporter quelques nuances aux discours de Rem Koolhaas. Son concept annexe trop rapidement les derniers bastions d'unicité, d'identité et d'indépendance de nos villes contemporaines. Le crédit de ce texte est d'exagérer suffisamment ce phénomène pour convaincre les derniers urbanistes récalcitrants que continuer de recopier sans réfléchir les mêmes comportements qu'après guerre, n'est pas une bonne idée.
Difficile d'adhérer au mythe simpliste de la ville aliénante et formatant tous les habitants de la planète sur un même modèle (sur-consommateur stressé et aigri, pour le cliché). Les craintes d'uniformité totale et inexorable n'ont à mon sens pas lieu d'être. La réalité du terrain est plus complexe. Les habitants de mégalopoles ont indéniablement plus accès à la culture, à l'information et au divertissement que les autres. Ceci combiné à la stimulation constante de leur curiosité et au culte ambiant du développement personnel, il me semble qu'il y est plus aisé que nulle part ailleurs de s'y forger sa propre personnalité et ses propres opinions. Un autre exemple très concret concerne les population immigrées qui peuvent intra muros garder plus facilement un mode de vie lié à leur culture d'origine. La liberté et le cosmopolitisme, caractéristiques de la ville chères aux modernes, sont finalement celles qui se sont le mieux développées, et indépendamment de leur héritage.
Pour permettre ceci, une mégalopole doit certes faire des efforts d'organisation de son territoire. Les urbanistes disposent d'ailleurs d'outils très concrets pour sauvegarder et améliorer la qualité de l'espace public d'une ville. Jane Jacobs, dès 1961 à consacré un livre intéressant à ce sujet. « Life and death of great american cities » . Elle y explique l'alchimie délicate des différents facteurs qui garantissent la « bonne santé » d'une ville. La disposition des rues, des parcs, des points d'attractions ont des répercussions sur tous les domaines de la vie des habitants d'un quartier. La sensation de sécurité par exemple, change du tout au tout selon la largeur des rues. Plus elles sont étroites, plus le nombre de témoins probables, en cas de problème, est augmenté. Ses meilleures idées tournent autour de l'utilisation du trottoir comme lieu de vie. Entre autres choses, elle s'intéresse aux économies parallèles (petits commerces de rue), y analyse le désir de contact restreint (avoir une entente cordiale, mais respecter les sphères privées) et prône l'organisation des quartiers en blocs de petites tailles, avec un réseau de rue fourni. Ce dernier point assurant la diversité d'itinéraires possibles pour effectuer ses trajets quotidiens.

1

2

3

Mon intérêt pour le centre-ville se justifie donc simplement. C'est là que se trouve ce que je recherche : l'activité publique. Ce vers quoi convergent mes premières préoccupations. C'est-à-dire une utilisation active de l'espace public comme un lieu de vie et non comme un lieu de consommation. J'observe, je cherche des preuves et j'en rends compte. La rue est à la fois pour moi une matière première et un terrain de jeu. J'utilise autant l'esthétique de la ville pour des compositions plastiques, que j'y applique mes principes d'investissement de l'espace public. Je ne suis pas la seule, d'ailleurs. Un nombre important d'organisations réclamant la réappropriation de la rue par ses habitants sont à l'œuvre depuis les années 90. Plus ou moins politisés, la plupart de ces groupes n'affirment pas de positionnements suffisamment clair pour être pris en compte sérieusement en tant que référence. Ce qu'ils ne cherchent pas à faire, précisons-le, il s'agit plus de « désorganisations », aux accents post-hippies, que de réels mouvements de pensée. Cependant, ils me semblent très révélateurs d'une envie commune à beaucoup, et que je partage bien évidemment, de créer des connexions plus personnelles entre la rue et son « utilisateur ». De se donner la possibilité de ramener des comportements plus décontractés dans l'espace public.

On retrouve des points communs à ces groupes : ils se rependent facilement dans les villes du monde occidental, organisent des actions majoritairement illégales, et utilisent le web pour mobiliser leurs troupes.

« A direct action network for global and local social-ecological revolution(s) to transcend hierarchical and authoritarian society, (capitalism included), and still be home in time for tea... Welcome to the cyber-streets of RTSLondon. »
« Un réseau d'actions directes pour une (ou des) révolution(s) socio-écologiques - à la fois mondiales et locales - pour transcender une société hiérarchique et autoritaire, (capitalisme inclus), et être à l'heure à la maison pour le thé… . Bienvenue aux cyber-rues d'RTS-London. »

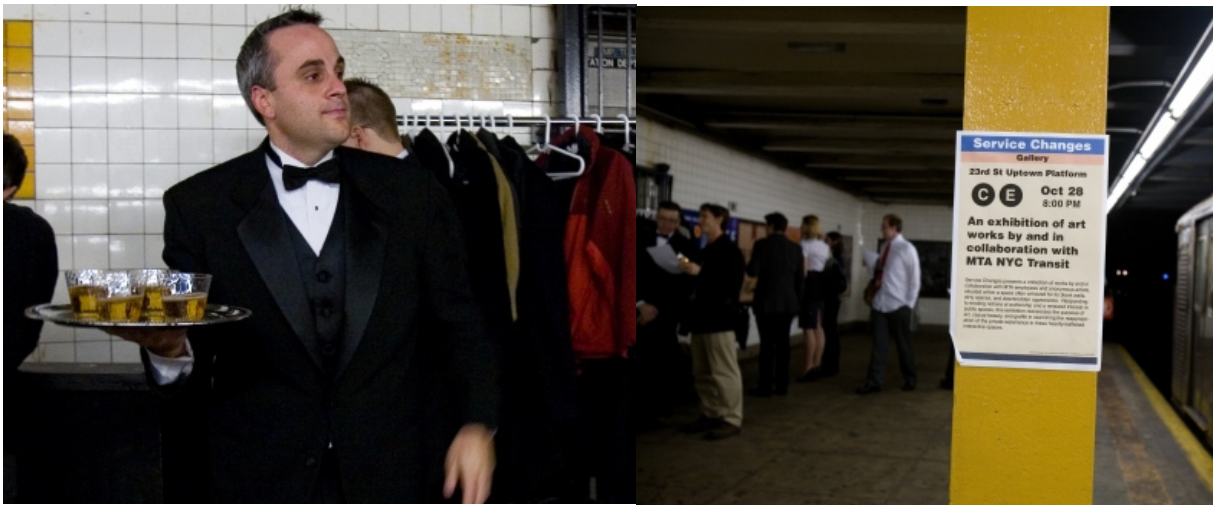
Accroche d'accueil du site « Reclaim the Streets » Londonien.

Commençons par « Reclaim the street », un des collectifs les plus politisés et très actif dans les années 90. Ils sont dans la lignée d'autres organisations plus anciennes telles que «Alternativ Stad » en Suède, qui organisaient déjà ce type d'évènement dans les années 60. Les actions de « Reclaim the Streets » ont commencé en 1991 à Brixton, Royaume-Uni. Elles consistent à occuper une rue, une grande artère la plupart du temps, et d'y organiser une grande fête sauvage, un peu sur le modèle des « raves ». Le nombre conséquent de participants (en partie militants, en partie passants invités par le groupe) bloque ainsi la rue le temps d'une après-midi, voire d'une journée, ce qui consiste en la première revendication du groupe : redonner aux piétons l'usage de la rue asservie par le trafic automobile. Les activités mêmes de l'événement relèvent un peu d'une fête de village : musique, danse, nourriture, jeux… Rien de révolutionnaire dans le contenu donc, ce qui est intéressant, c'est le contexte d'exécution, l'aspect illégal et contestataire de la « manifestation ». Se revendiquant anticapitalistes et de l'héritage de Guy Debord, ils font de la rue l'endroit symbolique où se déroulent leur combat. Un appel à un changement de mœurs, à réclamer ce qui, selon eux, revient au citadin de droit : l'espace public. On peut y voir une mise en pratique des théories situationnistes sur le terrain urbain et le ludisme.

« Ce que l'on peut, sans trop forcer, dire sur le style de vie futur dont il faut déjà pouvoir donner une direction au présent, c'est qu'à l'inverse du style actuel, il sera déterminé par la liberté et les loisirs. L'urbanisme unitaire doit par tous les moyens, devenir le cadre et l'occasion de jeux plus excitants. »

Gil J. Wolman

Ils prennent la liberté d'organiser ces jeux urbains, et revendiquent leur rôles de « donneurs d'impulsion » vers une utilisation de la ville plus libre, plus personnelle, moins contrôlée par les impératifs fonctionnels d'un espace qui se doit avant tout efficace et organisé pour permettre à



Subway Art Gallery Opening, farce du groupe Improv Everywhere NY, 2008

Textured Glass (1998)
Metropolitan Transit Authority

These simple glass blocks, with their textures turned at angles to one another, serve as a reminder that even in similarity, otherwise overlooked backgrounds have vast differences, and that considered as a whole, those differences create a subtle beauty. The tension between the glass blocks and tiles serves to force the blocks into a separate plane from the surface.

Verre Texturé (1998)
Services des Transports de la Ville

Ces simples blocs de verre, avec leurs textures perpendiculaires les unes aux autres, nous rappellent que même semblables, les arrières-plans les plus anodins sont très variés, et que considérées dans leur ensemble, ces différences font naître une beauté subtile. La tension entre les blocs de verre et les carreaux, renforce le détachement des blocs vers un autre plan que celui de la surface.

Locked Box #2 (1988)
Metropolitan Transit Authority

This extremely subtle piece reexamines the assumption that art must be visually accessible to be important and identifiable as a creative work. This artist explores the limitless possibilities of the hidden here, allowing the viewer to reevaluate underlying preconceptions, and to recondition the inner mind to work with the perception of the commonplace outer space.

Boite vérouillée #2 (1988)
Services des Transports de la Ville

Cette pièce extrêmement subtile questionne la supposition que l'art doit être accessible visuellement pour être important et identifiable en tant que travail créatif. Cet artiste explore le potentiel sans limites de ce qui se cache sous nos yeux, permettant au regardeur de réévaluer ses préjugés sous-jacents, et de reconditionner son moi profond à travailler la perception de la banalité extérieure.

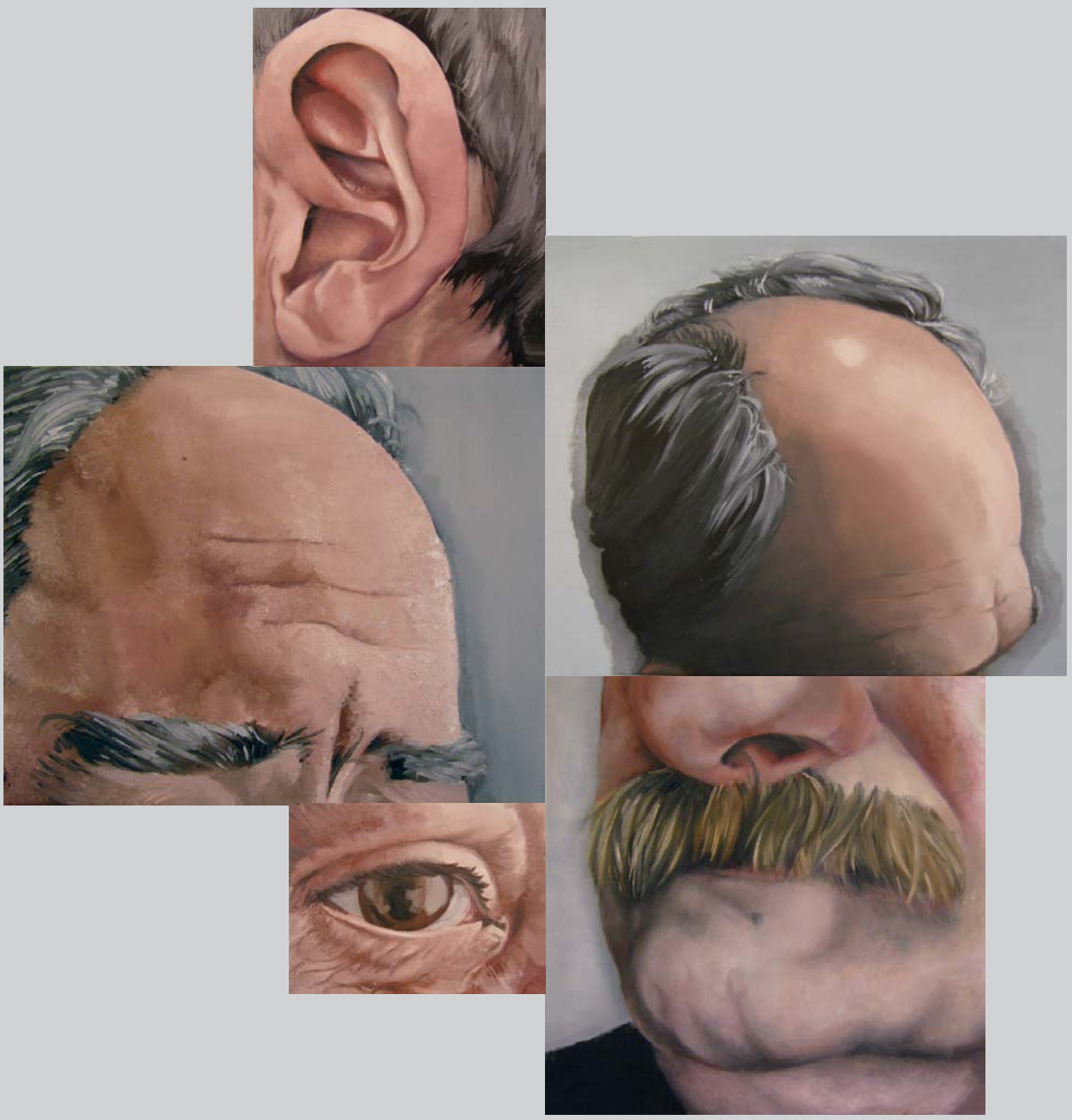
tout le monde se rendre en toute sécurité et à l'heure à l'endroit où il doit être. En d'autres termes, il s'agit d'insister sur le fait que la rue n'est pas juste un lieu de passage, de transit entre une activité et une autre (maison, loisir, travail, commerce…). C'est aussi un endroit en tant que tel, un espace où nous vivons et que nous devrions investir au même titre que les intérieurs privés.
Le bémol, à mon sens, c'est lorsque « RTS » assume les limites de son engagement. Insister sur le fait que tout le monde peut participer à « la grande fête » et rentrer tranquillement chez lui, comme il est venu, montre le caractère exceptionnel de l'évènement. Dans le sens où il n'est conçu que pour être une exception, un évènement marquant et ponctuel, un symbole pour marquer les esprits. Le côté spectaculaire de l'évènement me pose également problème : ils imposent le jeu à la ville de façon violente et éphémère, plutôt que d'essayer de l'y insérer durablement.
D'autres organisations, moins politisées, mais qui ont une façon plus subtile de procéder, me séduisent déjà plus. « Guerilla Gardener » par exemple, qui s'organise en petit groupe de jardiniers-terroristes ayant pour mission de planter des végétaux d'agrément à des endroits plus ou moins improbables de la ville. Ou encore « The guerilla knitting group » qui s'évertuent à tricoter des écharpes pour poteaux, des chaussettes pour poubelles, bref à anonymement habiller le mobilier urbain. Ils s'agit d'exemples de pratiques plutôt répandues à travers le monde. Nous, geeks urbains, sommes plutôt nombreux, et grâce à internet, bien-sûr, relativement bien organisés. Un autre exemple flagrant de cette illustration littérale de la fonction sociale du jeu selon Johan Huizinga : « Improv Everywhere ». Organisation internationale qui organise des actions, qu'elle qualifie de farces. Selon les besoins, elle fait appel à un certain nombre « d'agents » qui reçoivent des instructions, soit dans le but de créer un jeu de grande envergure, soit dans l'optique de créer des situations particulières. Leur action la plus populaire est sans doute « Frozen Grand Central », une mise en scène d'une situation assez déconcertante dans une des plus grandes stations de New York à heure de pointe. Une vingtaine de personnes, complices ayant l'air d'anodins passants en transit, se figent pendent quelques minutes au milieu du hall central. Comme pris dans la glace et interrompus dans leur mouvement, au milieu des badauds déconcertés et confrontés quelques instants à la possibilité d'évènements paranormaux.
Une autre action a particulièrement attiré mon attention : un vernissage dans le métro. Une fois de plus monté de toute pièce par les farceurs d'Improv' qui avaient prévu musique, petits fours et vestiaire. La partie qui m'intéresse particulièrement, est en fait la fausse exposition, consistant à faire regarder des éléments parfaitement « anodins » de la station : grille d'aération, cadenas, personne assise sue le banc, comme s'il s'agissait d'œuvres, ou de performances. Un carton permettant bien sûr de distinguer les objets à contempler des autres, en fournissant des explications presque plausibles sur l'intention de l'artiste. Une malicieuse remise en question de notre rapport à l'art et au quotidien.
Le trait commun qui me dérange, c'est que ces groupes ne se prennent qu'à moitié au sérieux. De là à ne pas assumer totalement ses idées, il n'y à qu'un pas. Ils restent dans le registre de l'amusement, sans affirmer la portée sociale de leurs actes. Ce qui ne fait pas moins d'eux une tentative intéressante de décalage à l'encontre du quotidien, mais il me semble important de revendiquer que ce type de comportement n'est pas purement anecdotique. Il s'agit dans le fond de questionner notre rapport avec notre environnement quotidien, et donc de manière plus générale notre façon d'envisager la vie. Démontrer avec quelle facilité on peut insérer de la fantaisie, créer ses propres fables à partir du réel (Frozen Grand Central) ou alors se moquer gentiment de notre conception de ce qui mérite ou ne mérite pas d'être contemplé (vernissage dans le métro) amène des questions importantes. Brouillage de la frontière entre fiction et réel et bouleversement de notre appréhension du réel sont des choses auxquelles de telles actions peuvent prétendre. Plus largement encore, il y a une sorte de positivisme intéressant dans ce type de comportement. La face positive de deux phénomènes largement critiqués pour leurs répercussions négatives sur la société contemporaine : la globalisation, et l'emprise des nouveaux médias sur la communication.

Une résignation inévitable à ces deux phénomènes laisse place à de nouveaux moyens d'en tirer profit.

Travailler dans la ville implique donc aussi se confronter aux « gens » , à la vraie vie, celle qui est inattendue et incontrôlable. Utiliser la rue comme atelier, c'est se soumettre au regard des étrangers dès le processus de fabrication. On est face à certaine vulnérabilité (du moins de la façon dont je travaille).
Mais l'avantage certain est d'avoir sous la main une source inépuisable d'inspiration puisqu'elle se renouvelle et évolue sans cesse. Pensez à la tentative de George Perec d'inventorier tout ce qui se passe sur une place et de le consigner dans l'instant. Ou encore, une autre fois, de suivre l'évolution d'une même rue sur des années. Une tentative, car cette mission est bien sûr impossible. C'est-ce qui est merveilleux et frustrant dans cet espèce de théâtre de la vie : les scènes et les intrigues se superposent, à des niveaux différents, à des échelles différentes. Il y a les aspects formels, l'Histoire des lieux, les histoires en cours, les éléments objectivement en présence, les considérations affectives, nos projections fictionnelles… On arrive souvent trop tôt ou alors trop tard. Et la pièce ne s'arrête jamais, continuera sans nous.

Page suivant : ***Traîner des yeux,*** *Toronto*
croquis : feutre à l'encre du chine sur papier canson,
21cm x 15cm, objet donné,
photographies : prises de vues pour repérage.

Dessous : ***Lui,*** portrait de mon père,
composé de 5 tableaux. Huile sur toile.
Dimensions variables. 2009



III - Point de vue

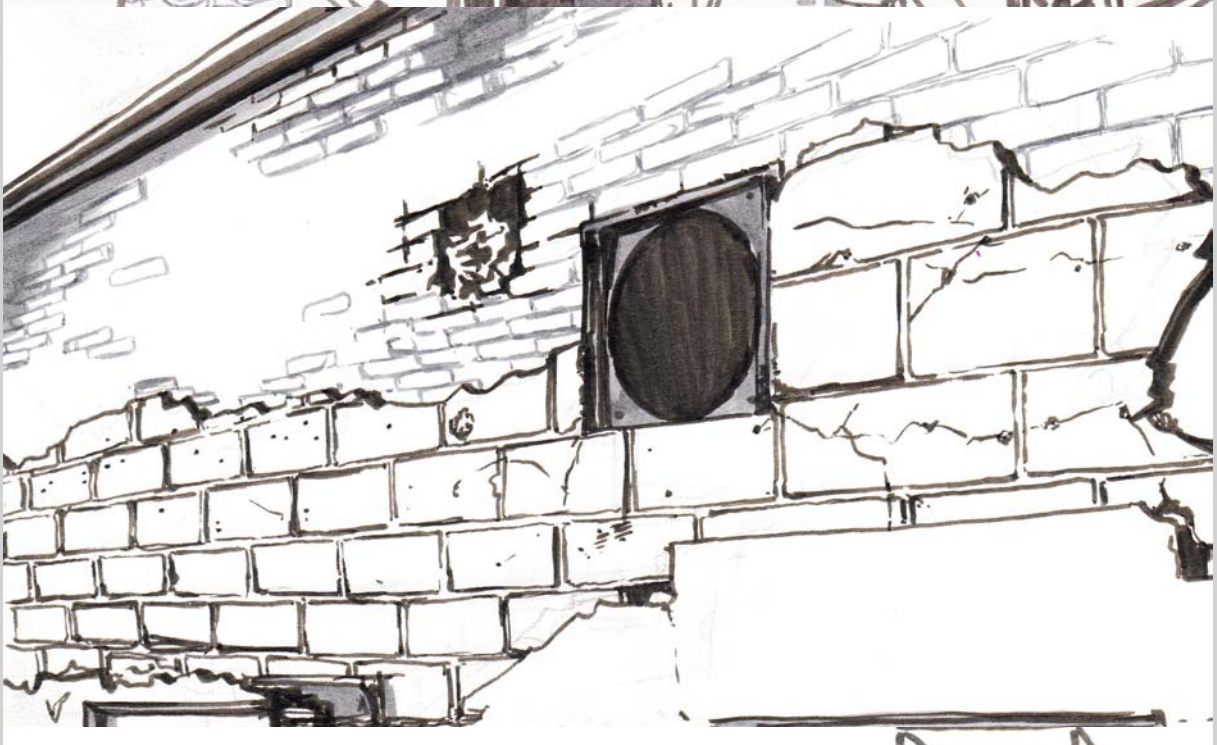
Détail

Je suis myope. Au naturel, ma vision du monde est un ensemble de masses floues que je n'arrive à identifier qu'une fois le nez collé à elles. Difficile donc de prétendre que j'ai choisi de tout percevoir de façon macroscopique. Les détails se sont plutôt imposés à moi.

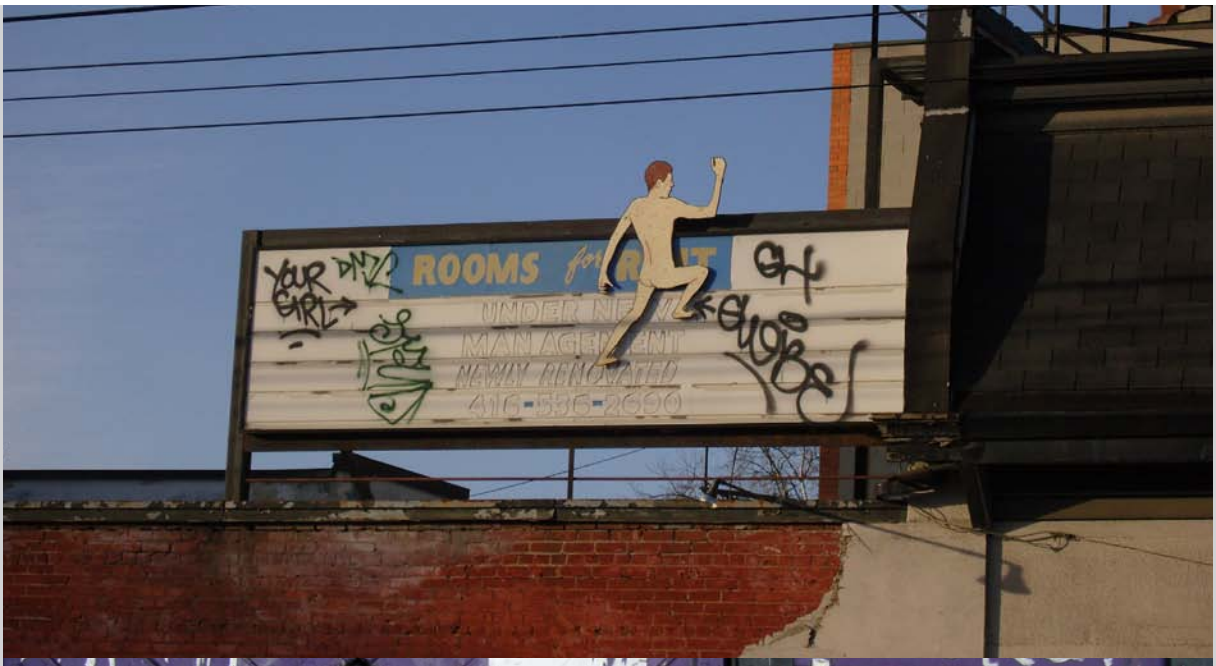
Au fil des années, j'ai développé une pratique de « collecte » de détails dans les différentes villes où j'ai habité. J'ai intitulé ce projet « Traîner des yeux », ce qui assez explicitement renvoie à une attitude générale de déambulation dans l'espace urbain. Je pars arpenter les rues, l'esprit ouvert et disponible dans le but de me laisse solliciter par les éléments anodins et silencieux que je ne remarquerais pas en temps normal.
Dans l'absolu, et selon ma logique, tout mérite intérêt. Alors pourquoi tel ou tel détail? J'envisage ces particularités comme des *punctum*, ces éléments que Roland Barthes qualifiait de poignants et qui attiraient son attention en partie à cause de la « coprésence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde ». Le choix des éléments que je consigne est clairement personnel et arbitraire. Je les mets en valeur en les dessinant, comme Alberto Gecco le fait en les entourant directement à la craie, sur place. Je pointe du doigts mes puncta pour laisser les autres trouver les leurs.

Si on analyse ce qui retient le plus mon attention, on retrouve des traces d'êtres humains. Les preuves de leur impact direct sur l'environnement urbain, les cicatrices qu'ils y laissent et les petites réappropriations qui se manifestent à travers un trottoir abimé, un violent impact, la disposition non-usuelle de poubelles, une inscription qui me fait sourire ou un bibelot affiché à la fenêtre… La deuxième catégorie de *punctum* est plus simplement liée à ce qui me semple typique à l'endroit visité. Parfaitement banal pour l'habitant de la ville, mais très singulier pourtant pour tout étranger. Une sorte de « points d'intérêts touristiques alternatifs », qui font tout autant l'identité d'un endroit que ce qui figure sur les cartes postales.

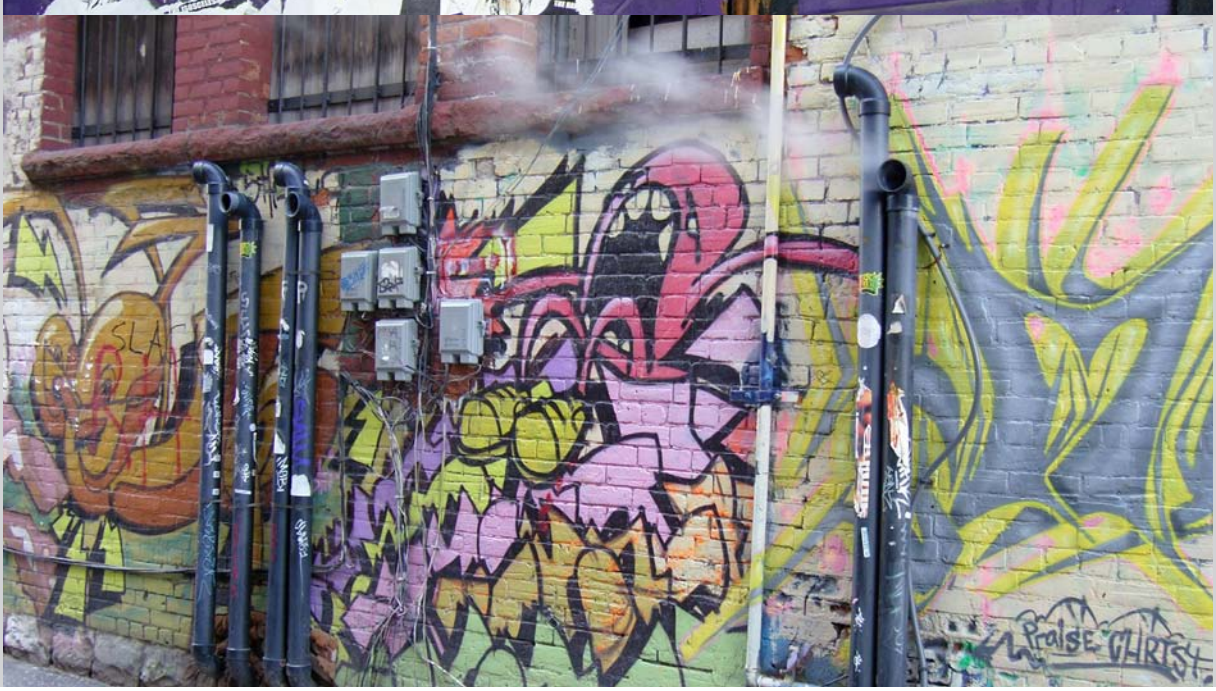
Cet aspect primordial de mon travail est lié à un choix global d'évoluer dans la vie de façon empirique. N'étant pas à l'aise avec les grands ensembles abstraits, je me focalise sur ce que je peux concrètement mesurer et expérimenter à mon échelle. J'essaye, je questionne, j'expérimente, et n'aboutis souvent à rien. Entre temps, je gagne en maturité. Regarder de manière fragmentaire est presque devenu une méthodologie commune à tous mes travaux. Par exemple, c'est aussi comme ca que j'aborde les individus lorsque je tente d'en faire un portrait. Celui de mon père, prétexte à explorer un visage que crois connaître mais que j'ai toujours un peu de mal à reconnaitre, est fragmenté. Une focalisation sur les rides, le grain de peau, la pilosité, ce sur lequel on ne s'attarde que péniblement d'habitude, mais qui fait ce qu'il est.
De nombreux photographes ont une façon similaire de traquer les points remarquables de leurs



ROOMS for R
UNDER NEW
MANAGEMENT
NEWLYRENOVATED
416-536-2690


ROOMS
MANAGEMENT
NEWLY RENOVATED
416-536-2650

WATSTOCK2008
KERAMSONGS.COM
PULL
DA


Praise CHRIST

Marc Jenkins,
1 - Sans nom, Washingtoin DC
2 - Sans nom, Washingtoin DC
3 - Sign flower, Washington DC
4 - Storker Project, Washington Dc

environnement. William Egglestone est certainement celui que j'admire le plus. Des anecdotes qui viennent de loin et qui racontent des histoires dépassées, mais qui gardent cependant toute leur force tout en nous évoquant notre propre vécu.

Concernant « Traîner des yeux », ma démarche ne s'arrête pas au relevé de notes graphiques. Les croquis sont ensuite directement rendus à ceux que je considère comme leurs vrais propriétaires. C'est-à-dire que je glisse les originaux dans la boite aux lettres la plus proche du détail dessiné. De sorte que la personne qui reçoit le dessin anonyme a tous les jours cet élément dans son champ de vision. Ce qu'est le projet en fin de compte, c'est la simple volonté d'offrir un regard (sur des choses modestes dont il émane cependant une certaine grâce) à une personne. En guise de terrain d'entente entre moi et l'hypothétique autre qui n'apporte aucune attention à son quotidien : le détail remarquable, une tentative de séduction de l'imaginaire de l'autre. Presque une envie de convertir l'autre à ma façon de voir les choses, puisque je suis convaincue qu'il s'agit d'une source de jubilation à ne pas négliger.

« L'enfer des vivants n'est pas chose à venir, si il y en a un c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensembles. Il y a deux façon de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage continuels : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place. »

Dernières lignes des « Villes Invisibles » d'Italo Calvino

Spectaculaire

Il est facile de tenter d'opposer l'efficacité et l'universalité du spectaculaire à la discrétion du charme du quotidien. C'est évidemment un peu plus compliqué que ça, et mon propre rapport au spectaculaire est un de mes sujets de réflexions récurrents.
Quel est l'intérêt d'un travail focalisé sur le banal, le détail? En quelle mesure intéresse-t-il les autres? Comment transmettre l'émotion et surtout l'intérêt qu'a eu pour moi un élément anodin? Les autres projettent-t-ils d'eux même leur imaginaire ou leurs propres souvenirs sur des sujets dont l'intérêt est très lié au contexte où je les ai rencontrés? Faut-il garder ce que je produis à l'état brut ou au contraire comment mettre en forme la matière première pour la rendre plus attractive et ouverte?

Pendant longtemps, ma motivation principale a été de produire des pièces intrigantes et séduisantes sans recourir à la facilité du spectaculaire. Pourquoi une telle défiance? La définition générale du terme désigne quelque chose qui frappe l'imagination de par son caractère extraordinaire. Cette acception transposée au domaine artistique pourrait simplement faire référence à une force d'impact et à une certaine transcendance du réel de par l'acte de création. (l'objet d'art extra-ordinaire). Rien de bien perturbant en somme, juste un moyen de qualifier le phénomène de réception d'émotions fortes qui se produit parfois au contact de l'œuvre.
Un petit détour par le domaine de la communication nous rappelle qu'un objet de communication efficace l'est parce qu'il simplifie au maximum le message qu'il véhicule. Loi bien connue dans ce champ là : un message simple et/ou une forme simple sont le meilleur moyen d'attirer l'attention. Cette vérité est aussi transposable au milieu du spectacle. Pour « parler au plus grand nombre », les sujets de réflexions, thèmes ou controverses abordés sont simplifiés et schématisés. Le spectacle implique un abandon du spectateur à ce qu'il regarde, un certain renoncement à son propre jugement, du moins temporairement. Même si c'est parfois avec délectation que nous subissons ce « coup » qui est « porté à notre imagination ». Celle-ci se retrouve dirigée dans une seule et même direction. La réflexion personnelle sur l'expérience que nous somme en train de

vivre est devenue superflue. Ce manque généralisé (et banalisé) de distance vis-à-vis de l'image, conditionne désormais, selon Guy Debord, tous les niveaux d'interactions sociales.

« Le spectacle se présente comme une énorme positivité indiscutable et inaccessible. Il ne dit rien de plus que « ce qui apparaît est bon, ce qui est bon apparaît ». L'attitude qu'il exige par principe est cette acceptation passive qu'il a déjà en fait obtenue par sa manière d'apparaître sans réplique, par son monopole de l'apparence. »

Guy Ernest Debord, *La société du spectacle*

Il suffit d'ouvrir La société du spectacle pour comprendre la dimension aliénante de ce concept. L'ouvrage de Guy Debord tente de transposer la pensée de Marx dans la France des années 60 pour en montrer la survivance à travers des formes insoupçonnées, ou du moins trop peu questionnées. Selon lui, le spectacle est le nouveau visage du capital, nouvelle réalité à partir de laquelle on pourrait reprendre la critique marxiste en train de s'essouffler. Pour simplifier, Debord affirme que le nouveau moyen d'asservissement du prolétariat par la classe dominante, à un système qui n'est profitable qu'à ces derniers, subsiste grâce à la manipulation du réel par l'image. C'est-à-dire que le réel devient une simple image, et que cette image devient la réalité. La forme devient une valeur à laquelle on se soumet sans vraiment remettre en question son artificialité. Guy E. Debord considère donc le spectacle comme la médiation des rapport sociaux par les images et pose le problème du rapport à la réalité : « Plutôt que vivre les choses, on s'éloigne dans la représentation. »

« L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout. »

Guy Ernest Debord, *La société du spectacle*

Je me permets, bien-sûr, de ne garder de cet essai philosophique et politique que ce qui m'intéresse directement. Il est aisé de transposer les schémas décrits aux « divertissements de masse » que sont le cinéma, la télévision, la publicité, les jeux vidéos… Qu'en est-il des formes spectaculaires d'art? L'artiste tente t'il de convaincre le spectateur de l'intérêt de sa pièce par la force esthétique? D'obliger son esprit à la remarquer et à recevoir son discours (au-delà de toute compréhension)? Certains le font, mais pourquoi ne pas envisager la possibilité de se servir d'une présentation spectaculaire (dans le premier sens du terme, imposant et à caractère exceptionnel) pour déjouer les mécanismes néfastes du spectacle tel que Debord l'entend? Une mise en scène impressionnante d'une œuvre pourrait, plutôt que plonger le spectateur dans une attitude de contemplation béate, l'inciter à y projeter sa réflexion. Pour cela l'image doit éviter d'être complaisante, c'est-à-dire simplement cohérente et agréable à regarder. Mes images, bien que séduisantes, ont souvent un aspect dysfonctionnel qui je l'espère, permet de prendre en compte dès le départ leurs limites d'images. C'est-à-dire par définition de ne pas être une représentation du réel, mais une interprétation. De plus, le niveau de réalité dépeint est peu fantasmé. Ce sont la plupart du temps des objets auxquels l'industrie du spectacle et la société en général ne s'intéresse pas, dont la forme n'est associée à aucune valeur. Mes dessins et mes peintures restent à un niveau de retranscription sage de ce que j'ai perçu, en adaptant le point de vue (cadrage, organisation des plans…) pour orienter la réflexion dans le sens qui m'intéresse. J'oriente la réflexion, je lui donne une impulsion, je ne l'enferme pas.
Certains de mes travaux récents sont plus spectaculaires, mais pas dans le sens où ils enferment

l'imaginaire du regardeur dans un monde fermé et sans perspectives. La clé qui permet d'ouvrir l'image-spectacle aliénante vers les horizons de la réflexion et de l'imagination serait pour moi, le mystère.

Les raisons qui nous poussent à nous attarder sur des œuvres plus difficiles d'accès sont liées au plaisir de faire l'effort intellectuel de « rencontrer » une image, une vision, une pensée. Mes pièces ne se dévoilent peut être pas au premier regard. Découvrir au fur et à mesure les différentes facettes d'un travail, ses atouts, ses failles, ses idées, les références auxquelles il renvoie. Et enfin, pouvoir l'apprécier (ou le contraire) sur des principes très arbitraires liés à notre expérience personnelle. Bien-sûr toute œuvre nécessitant un certain effort d'appréhension n'intéresse pas tout le monde, et c'est ce qui rend le lien qui se créé entre l'œuvre et son regardeur si spécial. Rare et unique.

Mon goût de la simplicité et du réel m'amène donc à éviter le registre tapageur. Au contraire, la discrétion de certaines de mes installations dans l'espace urbain est parfaitement assumée comme tentative de toucher le public à un niveau individuel et intime. Comme par exemple lorsque je laisse à la rue des reproductions « faites-main » d'éléments lui ayant appartenu.
Marc Jenkins se confronte lui aussi aux mêmes questions. Il s'agit d'un jeune artiste américain, produisant, entre autre, des sculptures en scotch, qu'il place dans l'espace urbain ou des forêts en essayant de les intégrer le plus possible à leur environnement. Parfois ses sculptures remplacent des feuilles mortes, parfois du mobilier urbain. Ses interventions sont très minimales, et pourtant efficaces. Comme lorsqu'il rajoute des pétales à un panneau stop, ou pose un tapis rouge à l'entrée d'un caniveau. Ses installations sont relativement discrètes ce qui laisse suggérer qu'elles ne seront perçues que par un nombre très restreint de personnes. Il y a donc derrière ces sculptures un certain paradoxe. Peut on toujours parler d'œuvre si le peu de public qui la rencontre n'est aucunement averti de ce qu'il s'agit? Paradoxe en partie résolu chez lui par l'intervention de la photographie en tant que témoin du travail.

Alors qu'en est-il du statut de cette photographie? Doit-on la considérer comme l'œuvre en tant que telle, ou comme la seule « trace » qui en subsiste aux yeux du monde? Ce qui m'importe, c'est de pouvoir imaginer la rencontre incongrue de l'inconnu lambda arpentant la rue qu'il prend tous les jours, avec le dessin, ou la sculpture. Un objet anachronique, détonnant et mystérieux. Sans raisons apparente d'être là. Je crois que d'une certaine façon, l'œuvre regagne de son aura quand elle est confrontée à un milieu où elle n'est pas attendue. L'important pour moi de créer ce type de pièces-anecdotes, laissées à même la rue et devenant un des milliers de micro-évènements anonymes qui peuplent notre paysage urbain. Je considère garder une trace photographique de cette série d'actions comme un devoir d'archivage pour garder un « témoignage » et revendiquer l'intérêt d'une exposition pour une seule personne.

Sensible

Comment ne pas parler de mémoire des lieux? S'intéresser aux traces que des individus anonymes laissent derrière eux, c'est une sorte d'archéologie. J'explore l'histoire encore tout fraîche d'un lieu, essaye de reconstituer les anecdotes qui ne sont vouées à aucune postérité. Des souvenirs qui appartiennent au lieu et qu'il faut faire parler. Le duo d'artiste Dector et Dupuy propose, non sans humour, d'organiser des visites guidées de quartiers pour rendre compte de leur propre travail archéologique. Ils commencent par étudier des lieux dans la ville. Puis ils sélectionnent des éléments notables, à partir desquels ils essayent d'élaborer une théorie sur la raison d'être de cet objet énigmatique, ou alors sur ce qu'il signifie. Grâce à leurs explications (plus ou moins fumantes et tirées par les cheveux) une borne isolée et apparemment inutile devient une infrastructure de terrain de football sauvage ; un gobelet à moitié plein de chocolat laissé sur un trottoir devient un acte d'incivisme ; une inscription « free tibet » dans du béton frais devient une plaque commémorative qu'il faudrait peut être penser à conserver au même titre que le reste du patrimoine. Tous les gestes y sont : prélèvements, reconstitution d'objets trouvés en fragments, travail documentaire, précaution, minutie. Bien sûr il y a une exagération dans les conclusions auxquelles ils arrivent. Mais c'est pour mieux démontrer à quel point un changement de point de vue sur le quotidien peut être prolifique et révéler un monde passionnant.

Retranscription d'un extrait vidéo filmé lors d'une visite guidée de Paris « de Montmorency à Metz » (réalisée moi-même)

Concernant des graffitis sur un mur :
« Ces inscriptions sont composées de deux écritures, et surtout de deux couleurs. Il y a d'abord « les « Français sont des enculés » avec un petit dessin en dessous, ça c'est en encre bleue claire.
Et en dessous : « les Français du FN sont des enculés » ; « seulement les Français d'extrême droite sont des enculés ». Cette écriture bleue foncée vient après coup. Avec l'écriture bleue [claire] on est du coté de la xénophobie. On a un passage, avec deux écritures comme ça l'une sur l'autre, de quelque chose de non politique et xénophobe à quelque chose de politique. Ici on est donc en présence d'un laboratoire politique, d'un laboratoire de la conscience politique. »

Concernant une barre de piques sur le rebord d'une fenêtre.
« Un empêchement de s'asseoir. Il est volontaire, il est efficace. Un empêchement décomplexé »

Ci-dessous : images des visites-conférences organisées par le duo

Faire parler la mémoire des lieux permet de souligner l'omniprésence de l'humanité dans un milieu qui pourrait sembler par définition impersonnel. Voilà qui est intéressant : l'ambivalence de l'idée d'espace public. Dans l'absolu, un espace qui se veut neutre, comme un aéroport, pour convenir au plus grand nombre et pour en assurer le bon fonctionnement. Pour que la vie en communauté se déroule sans conflit, il semble logique de respecter la limite entre l'espace privé qui nous appartient et à l'intérieur duquel nous pouvons faire ce que nous voulons, et l'espace public, qui ne nous appartient pas, et que nous devons « laisser dans l'état où nous l'avons trouvé ». Mais dans la pratique, une ville où ce principe est parfaitement respecté (Ô virginal centre ville de Washington) est particulièrement effrayante. Parce que nous n'avons aucune trace d'humanité à laquelle nous rattacher.
Pourquoi ne pas envisager que le rôle de l'artiste (qui certes projette ses propres fantasmes) est de révéler, d'interpréter les signes présents et de proposer un mode d'emploi pour mieux lire notre environnement. Dector et Dupuy le font de manière archéologique. Je propose une approche très sensible de la ville.

> Le poète en des jours impies
> Vient préparer des jours meilleurs.
> ll est l'homme des utopies,
> Les pieds ici, les yeux ailleurs.
> C'est lui qui sur toutes les têtes,
> En tout temps, pareil aux prophètes,
> Dans sa main, où tout peut tenir,
> Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
> Comme une torche qu'il secoue,
> Faire flamboyer l'avenir !
>
> **Victor Hugo, « Fonction du poète »**
> **Les rayons et les ombres, 1840**

Puis-je prétendre à la figure du poète rêveur, utopiste et prophète décrite par Victor Hugo? En quoi mon travail est il poétique?
La poésie est fondamentalement un langage dont la forme se libère du fond et fait sens, en elle-même. Si la forme revêt tant d'importance, ce n'est donc pas seulement à des buts esthétiques (une sorte de coquetterie de langage). Le travail sur la définition d'œuvre ouverte d'Umberto Eco démontre que le langage poétique est avant tout un moyen d'élargir un discours à une multitude de compréhensions possibles. A l'inverse, une communication purement fonctionnelle cherche à restreindre les possibilités d'interprétation à une seule option (panneau autoroutier, mode d'emploi…). Le langage poétique, lui, joue consciemment sur l'ambigüité des ses messages pour élargir le spectre de son ouverture. Et c'est-ce qu'est en somme toute œuvre d'art c'est une pluralité de signifiés coexistant en un signifiant. Toujours selon Eco, la poésie adopte l'ambigüité comme valeur, et celle-ci qui devient une finalité.

Il définie également le concept d'ouverture comme l'expression d'une dialectique nouvelle entre l'œuvre et son interprète. Il y a la forme réalisée par l'auteur d'un côté, et l'infinité des interprétations envisageables par le spectateur de l'autre. Ce n'est que le dialogue incessant entre les deux qui peut permettre de définir l'œuvre. Cependant, même si tout œuvre est au fond ouverte, on peut clairement retrouver dans la construction même de l'objet poétique, l'intention de l'auteur défaire converger les interprétations possibles vers une même direction. « Une forme est esthétiquement valable dans la mesure où elle peut être envisagée selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonnances sans jamais cesser d'être elle-même ».

COURAGE MY LOVE
14
DESIGNATED NON-SMOKING ENTRANCE

LARGE
X-LARGE
X-LARGE

SECOND CUP

J'essaye de faire rentrer mon travail dans cette perspective. Pourrais dire qu'il est poétique.

Un des intérêts de ce type de langage est que « la poétique de l'œuvre ouverte tend à favoriser chez l'interprète des actes de liberté consciente » Le spectateur se rend compte de son propre pouvoir d'interprétation, de l'importance de sa subjectivité sur la finalité et l'existence même de l'œuvre. Il est donc important que l'artiste se rende compte également de son pouvoir de suggestion. Montrer c'est suggérer le non dit. Utiliser la perspective, c'est faire imaginer les faces cachées, présenter une photo, c'est montrer le hors champ… La poésie est donc pour moi le moyen de parler de ma vision du monde tout en en respectant à la fois sa complexité et celle de mon point de vue (politique, moralisateur, optimiste défaitiste, alarmé et fataliste, passif, et révolté) je laisse celui qui reçoit mon travail garder l'aspect qui l'intéressera ou qu'il saisira le mieux. Mes projets urbain in situ, par exemple, renvoient à différentes problématiques : déresponsabilisation et désincarnation de l'être humain qui évolue dans l'espace public, écologie, incivisme, références au Land Art, création de situations improbables… bref, toutes ces interprétations se valent pour moi, elle ne se contredisent pas, elle sont justes les différentes facettes de l'œuvre.

Je considère également que l'insertion dans l'espace public d'un objet poétique ou sensible - qui par définition amène avec lui le large éventail de ses justifications possibles - est une manière de faire interagir fiction et le réel.

« Insérer une fable dans la vitesse de la mégalopole, construire une apparition, dont aucun témoin anonyme et non prévenu ne pourrait expliquer l'origine et les conséquences, inventer des rumeurs qui se rependent et se dispersent avant de mourir sans bruit, voila à quoi se résument les agissements du flâneur. Mais dans ces interstices, les actions montées, les gestes accomplis les fables diffusées, auront mis de la distance entre la vitesse de rotation du contexte et l'individu qui la subit et la prolonge. Ils auront posé un récit frappant, simultanément fictionnel et réel, une réalité fictionnée qui aura arrêté le regard et le corps du témoin pour lui donner la possibilité de prendre le temps de formuler une question quant à ses propres déplacements dans la circulation énorme, quant à sa propre insertion dans la ville, et quant à sa propre appartenance au contexte. A elle ou à lui, alors, de faire de ces gestes ce que bon lui semble d'enchaîner. Et de produire son propre moment de réalité, sa propre fable. »

Thierry Davilla, « Marcher, créer »

Il s'agit de féconder le réel par l'imaginaire. Apporter une expérience unique à la personne qui percevra l'œuvre. Mais aussi questionner le monde fonctionnel, en s'opposant justement au flux et au rythme normal de son évolution, en échappant à la logique de la rue.

A gauche : Fake Paper trash,
Deux exemples parmi la dizaine d'objets reproduits à la main et remplacés.
Toronto, 2009

IV - Modes opératoires

Rituels

J'opère avec logique. Il est important pour moi d'inscrire mes recherches dans un cadre bien défini, à la fois pour les justifier et stimuler ma créativité. Le besoin de justification, de « prétexte », découle tout simplement de mon passé de graphiste. Lorsqu'il s'agit de créer une pièce graphique pour une commande, il est important d'intégrer rapidement toutes les contraintes (techniques, financières et temporelles) pour y répondre le mieux possible. Aussi je n'ai jamais perçu cela comme une entrave mais au contraire comme un moyen de dépasser mes automatismes et d'aller au-delà des domaines dans lesquels je me sens à l'aise.
La méthodologie sous jacente à mon mode de travail n'a donc pas pour but de me rassurer. Elle est un cadre dans lequel mener des recherches empiriques, dirigées par un but, un objectif. Arrivée au point où ce cadre ne canalise plus mon inventivité mais la limite, je le brise et le restructure.

Mes travaux sont des projets, « temporairement achevés » : attendant toujours une prochaine évolution, une autre finalité. Les objets que je produis sont à considérer en écho avec l'ensemble des pièces du même projet. Une des photos de « faux déchet » par exemple est une unité de l'ensemble « Fake Paper Trash ». Et je considère ces projets comme temporairement achevés dans le sens où les pièces que je présente au public sont des « clichés instantanés » de mes recherches. Chacun des éléments disparates de l'ensemble de ma production (vidéo, tableaux, interventions, etc.) sont les pièces d'un puzzle qui représente l'état de ma réflexion concernant les problématiques évoquées tout au long de ce mémoire.

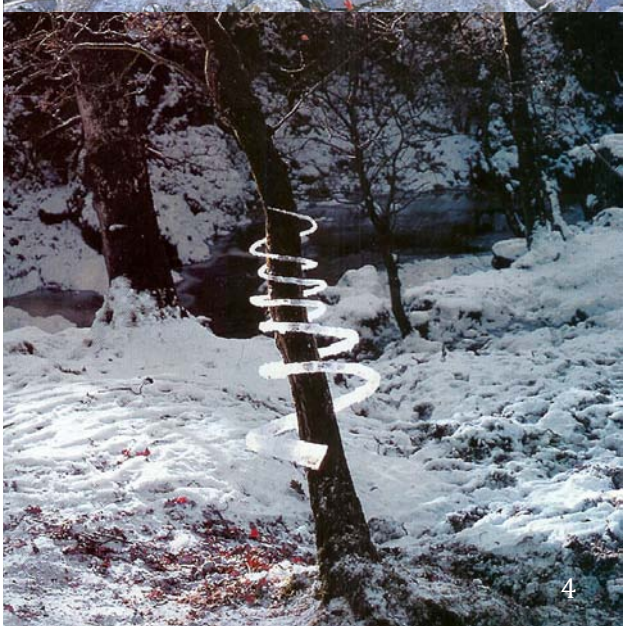
Une des pratiques structurant mes recherches est le rituel. Revenons sur le projet « Fake Paper Trash », car ce que je vais développer à son sujet est applicable à la plupart de mes travaux. Ma démarche consistait à prélever un déchet dans la rue, puis à déposer à la place initiale de l'objet une nouvelle version de lui-même, dessiné sur du papier coloré. L'évolution de ce même projet m'amena également à revenir sur un même lieu (celui du prélèvement) plusieurs jours de suite, pour y apporter une nouvelle variante de l'objet sélectionné (en l'occurrence une canette). En cinq jours se sont donc succédés : une silhouette de la canette à la craie, un dessin en couleur, un papier où figurait, manuscrit, l'intégralité du texte de l'emballage mis bout à bout, un amoncellement de répliques en noir et blanc, et enfin, une version d'un mètre.
On peut parler dans cette illustration de rituel : un ensemble d'actions codifiées, chargées de signification et organisées dans le temps. Je cherche à donner du sens à ma démarche à travers cette autodiscipline.
Quel sens? Chaque nouvelle action est une pierre à l'édifice et en révèle la véritable nature. La procession par étape est pour moi un moyen de donner de l'ampleur à un geste en le déployant dans le temps. J'insiste, j'assume jusqu'au bout la répétition et la surenchère d'un acte dérisoire qui pourrait paraître incongru (voire stupide). Le rituel a donc dans ce cas une valeur symbolique et inclut deux degrés principaux dans la lecture de l'ensemble. Il renvoie d'un côté à la quête d'un objectif inatteignable : changer le manque de considération du passant lambda envers son environnement quotidien. D'autre part, entretenir une attitude quasi-religieuse envers un objet

1 et 2 - Richard Long, *A line made by walking, 1967*
A Line in Scotland, 1981
3 et 4 - Andy Goldsworthy, *Maple leaves arrangment*
Gold treesoul

1

2

3


4

Fake Paper Trash #2 : 4 photographies-témoins (6 étapes au total); Ici : la silouhette à la craie, le texte de l'emballage, un «tas» de dessins noir et blanc, une peinture grand format.

de vénération couvert d'urine et de bactéries cherche autant à faire sourire, ou tout du moins à raconter une histoire plutôt insolite.
Ce dernier point reviens à l'idée de fable urbaine, c'est à dire qu'il propose à quiconque d'inventer l'histoire de l'objet laissé à la rue. Une qui puisse expliquer ce qu'est cet objet, qui l'a amené là, et surtout pourquoi.

Mes « rituels » n'interviennent pas seulement dans le processus de réalisation des projets, mais aussi et surtout dans leur préparation. Un peu comme les danses indiennes et l'alcool aidaient Pollock à libérer ses gestes, je conditionne mon esprit à une certaine perception du monde à travers ce que je considère comme un rituel : la marche. C'est ce qui a de loin la plus forte ascendance sur le déroulement de mes projets (cf. « Traîner des yeux »).

J'entretiens un lien très particulier avec la marche. J'explore. La ville et/ou la vie. La question travaille beaucoup de monde. Ce que Thierry Davila formule sous le terme de « cinéplastique » - la prise en compte des dimensions psychiques et phantasmatiques du déplacement - pointe un aspect de la déambulation qui me paraît si évident que j'oublie parfois de le souligner. Une interpénétration opère entre celui qui se déplace et l'environnement dans lequel il évolue. Le lieu accueille -physiquement- le marcheur, et celui-ci reçoit -sensoriellemment, intellectuellement, et émotionnellement- le lieu. De ce phénomène résultent plusieurs nuances de comportements artistiques.

L'artiste peut simplement se laisser guider par le « hasard », évoluer selon une logique que lui-même ne maîtrise pas, bref, flâner tel que Walter Benjamin l'entend lorsqu'il parle de Beaudelaire.

« Le regard que le génie allégorique plonge dans la ville trahit bien plutôt le sentiment d'une profonde aliénation. C'est là le regard d'un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles. Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie. Cette fantasmagorie, où elle apparaît tantôt comme un paysage, tantôt comme une chambre, semble avoir inspiré par la suite le décor des grands magasins, qui mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires. Quoi qu'il en soit les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie. »

WALTER BENJAMIN, « Baudelaire ou les rues de Paris » 1939

Derrière ce mot, flâneur, qui peut sembler ne faire référence qu'à une certaine insouciance de la démarche, W. Benjamin dénonce une trop facile satisfaction des apparences, l'attitude révélatrice d'un comportement de consommateur asservi qui l'inquiètent. Une tendance à survoler les choses en se satisfaisant de leurs apparences, sans aucune réflexion approfondie les concernant, ou concernant le rapport que nous entretenons avec elles.

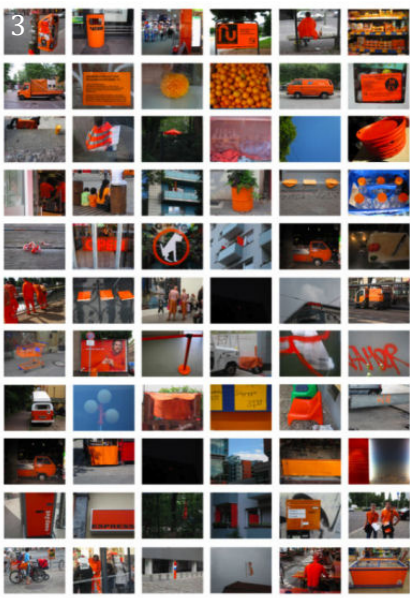
Le milieu du XXème siècle voit justement des artistes exploiter le potentiel du lien entre marcheur et paysage. Pour certains artistes rattachés au land art, la marche est mise en condition indispensable à l'acte créatif. Richard Long appréhende les grands espaces qu'ils parcourt non seulement par son déplacement, mais aussi par une réception émotionnelle du lieu. Le désir d'une osmose avec la nature passe par une marche presque méditative ou du moins spirituelle. Et ce lien, cette état de vulnérabilité, de sensibilité exacerbée vis-à-vis de son environnement détermine entièrement ses actes de création. Par exemple, les sculptures réalisée par Andy Goldsworthy, à partir d'éléments trouvés lors de ses promenades, tirent justement la majeure partie de leur intérêt du processus dont elles découlent. Le froid, la marche matinale, l'esprit frais ou embrumé du réveil, les aléas du travail en milieu naturel sont autant d'éléments qui imprègnent le résultat final.

1 - Francis *Alÿs, sometimes doing something leads to nothing, performance*

2 - Gabriel Orozco, *Yielding Stone (Piedra Que Cede)*, 1992. Plasticine and dust.

3 - Jean Christophe Norman, *Orange walk Berlin* (marche chromatique)

4 - Claude Closky, Auchan, 1992. Photographies (260 tirages 16 x 24 cm)



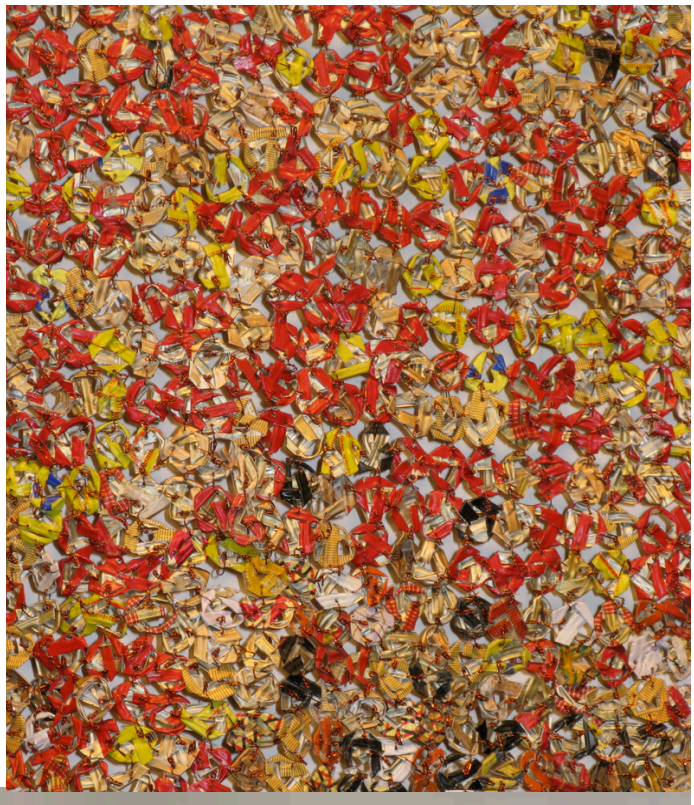
Les situationnistes eux, bousculent l'histoire de la « déambulation artistique » en deux points : par l'intérêt qu'ils portent à l'environnement urbain, et par la tentative d'analyse des relations qui lient artiste et paysage en tant que telles. Car c'est ce que veut être la psychogéographie : une science interrogeant l'influence du territoire (de sa configuration, des articulations entre différents points d'intérêt) sur la personne qui l'arpente.

Des comportements plus récents, assument la marche en tant qu'acte créatif, en tant que performance. Certains choisissent d'en imprimer la trace dans le paysage urbain, comme Francis Alÿs qui se promène un pot de peinture percé à la main (« The Leak » 1995). La marche pratiquée par des artistes est alors considérée comme une performance, une action à regarder en tant que telle pour en comprendre les rouages, saisir les questions qu'elle pose en elle-même (quelle sont les raisons qui poussent quelqu'un à déambuler dans l'espace urbain? Que se passe-t-il lorsque quelqu'un s'oppose au flux normal du déplacement des passants?) Il s'agit de faire de la marche en elle-même la raison d'utiliser la rue, donc d'aller à contre courant de toute logique pragmatique.

Il est aussi répandu d'envisager la marche comme une base de fonctionnement. C'est en effet une méthode pratique pour partir à l'encontre d'endroits intéressants ou d'éléments avec lesquels travailler. Gabriel Orozco semble fonctionner de cette façon : il circule dans la ville, trouve une scène qui l'intrigue, lui apporte une légère modification, en garde une trace et repart. Les exemples sont nombreux. L'image d'une place de marché aux étals vides sur chacun desquels Gabriel Orozco dispose une orange. « L'hommage à R.L. » de Francis Alÿs, qui demande à une balayeuse de tracer une ligne avec les détritus dont elle s'occupe. Les sculptures de Marc Jenkins conçues pour un lieu spécifique qui lui a paru intéressant.

Enfin il me semble important de faire la différence entre trouver des situations sur lesquelles intervenir et trouver sa matière première par la marche. En effet, parcourir l'espace urbain est aussi une moyen de récupérer la « matière première » qui sera retravaillée plus tard en atelier. Le peintre Tim Eitel, par exemple, parcours des distances importantes à la recherche de scènes, de personnages, de décors qu'il archive comme une sorte de banque d'images qu'il réutilise à posteriori. Claude Closky ou Jean-Christophe Norman arpentent eux aussi les rues pour collectionner des images d'un type particulier et faire de ce recueil une œuvre (« Auchan » et « Orange Walk Berlin »).

Essayer de se situer au milieu de la longue histoire de la marche, et de son lien avec la création artistique, est une entreprise intéressante. J'ai des pratiques assez proches de la dérive telle qu'elle a été théorisée par Guy E. Debord. Arpenter les rues pour défier l'usage qu'il nous est conseillé d'en faire. Remettre en question l'environnement urbain et essayer d'en comprendre le fonctionnement refoulé. La psychogéographie est aussi évidemment un point d'intérêt majeur pour moi en ce qu'elle a officialisé la dimension affective du parcours en milieu urbain et son impact psychologique sur la personne qui le traverse. Mettre ceci en évidence, c'est démontrer le pouvoir sous-jacent de l'urbanisme sur le comportement des masses et donc la fonction sociale de l'espace public, au niveau le plus intime. Concernant la déambulation, Guy Debord nous met en garde contre la fausse idée que nous nous faisons du hasard. En effet, la dérive situationniste est avant tout une exploration active, stimulant celui qui la pratique à tous ses niveaux de conscience. Ne vous laissez donc pas berner par l'apparente nonchalance avec laquelle je « traîne des yeux ». Marcher est pour moi un exercice indispensable. J'aiguise mon regard, j'apprends à discerner ce qui est plus ou moins remarquable parmi la foule de détails en présence. Et surtout, je prémédite mes actions futures.



Brahim El Anatsui,
D*uvor (communal cloth)* 2007,
aluminum, fil de cuivre 13 x 17 ft.

Obsessions

De nombreux artistes procèdent avec une méticulosité poussée à l'extrême. On peut constater chez beaucoup une tendance à jouer de cet effort déconcertant. Le rapport investissement/enjeu peut surprendre et sembler démesuré. Pour quelles raisons l'artiste ghanéen El Anatsui passe t'il tant de temps à collecter puis assembler des capsules ou emballages de bonbons, puis à les assembler selon le schéma d'une cotte de maille suffisamment grande pour couvrir un bâtiment ? On salue la persévérance (ou la folie?) dans la démarche de collecter des déchets de petite taille pour en faire un pièce monumentale. D'autant plus que les matériaux sont particulièrement fragiles et le mode d'assemblage des plus archaïques.
La force plastique de l'objet et sa valeur symbolique ne prennent tout leur sens que lorsqu'on considère l'investissement de son créateur. Le fait même qu'elle découle d'un processus lent et minutieux oriente totalement la façon dont nous jugeons l'œuvre. Il y apporte une valeur et force un certain respect vis-à-vis de l'effort de l'artiste.

J'apprécie particulièrement la démesure lorsqu'elle s'avère être l'accumulation névrosée d'un geste modeste. Duchamp a permis d'établir que la désignation d'un objet par un artiste peut suffire seule à lui conférer le statut d'œuvre d'art. Il est donc admis qu'une œuvre ne sera pas moins forte et efficace si l'intervention de l'artiste est des plus minimales. Il est dans cette optique intéressent de constater la recrudescence d'artistes qui, au contraire, semblent attachés à mettre en valeur l'effort dispensé. Effort « gratuit » parfois poussé jusqu'à en devenir absurde ou malsain. Si j'emploie le mot gratuit c'est pour faire référence à l'idée de « beauté du geste » et non pas dans un sens péjoratif. Le travail de l'artiste devient une valeur positive ajouté à l'ensemble qui suit déjà sa propre logique conceptuelle (écologie, confrontation Art/artisanat…)
De telles démarches jouent aussi sur l'ambiguïté des deux versants de l'obsession : le charisme de la passion incontrôlée versus la contre-productivité d'une entreprise arbitraire et aveuglante. Car ce genre d'œuvres se rapproche des pratiques d'art dits populaires et de « fous » ayant consacré leurs vies à des projets improbables et condamnés à être considérés (sûrement à juste titre) comme le summum du kitsch. J'ai à l'esprit le « palais du facteur cheval », le « Philadelphia's Magic Garden » d'Isahia Zagar, ou encore «The Heidelberg project » de Tyree Guyton. Tous les trois des espaces ou architectures déjantées et issues de pratiques artistiques dites « populaires » car ayant la facture d'un travail d'amateur.
La valeur du travail est particulièrement estimée dans le domaine de l'artisanat mais devenue subsidiaire lorsqu'il s'agit d'art contemporain. Cependant, ma plus personnelle vision de l'art (probablement liée au milieu prolétaire dont je suis issue) m'amène à estimer tout particulièrement un réel labeur de la part de l'artiste.

Il n'est pas surprenant que ma propre pratique inclut autant des gestes maniaques que l'emploi de médiums archaïques. L'accumulation par la collecte est un symptôme intéressant de ce type de folie.
En parallèle des intérêts évoqués plus haut, il a des qualités esthétiques qui lui sont propres. Utilisons l'exemple représentatif des œuvres du nouveau réaliste Pierre Burraglio (je pense à ses accumulations d'emballages, de Gauloises par exemple). Tout d'abord, l'accumulation, donc la répétition instaure un rythme visuel. Mais sa force plastique est surtout de se laisser percevoir en plusieurs temps : vue d'ensemble d'abord puis vue rapprochée. La position physique du spectateur face à l'objet l'amènera à en percevoir soit un ensemble plutôt cohérant de couleur et de formes, soit les détails de la matière première de l'objet : dans nos deux exemples des emballages usagés, ce qui implique des motifs, de la typographie, des taches, pliures ou déchirures aléatoires.

The Heidelberg project, Tyree Guyton,
à Detroit, USA

Philadelphia's magic gardens,
Isaiah Zagar

Dans un contexte urbain, regorgeant de sources d'intérêts en tout genre, il est fréquent que des artistes s'adonnent à la collection dans un esprit taxinomique. L'intérêt d'amasser est à la fois de trouver un point d'entrée dans la multitude des signes présents, mais aussi d'en jouer. A l'instar de Claude Closky et de son abécédaire réalisé à partir de typographies présentes sur différents enseignes en ville.
Mon choix s'est porté sur les mégots de cigarette abandonné dans la rue. Choix commandé par ma conscience écologique très certainement. Le but de cette récolte était d'en obtenir un nombre suffisant pour pouvoir créer des motifs dans l'espace public. Collecter, déplacer et réorganiser ces déchets envahissants pour leur donner un impact plus important sur les passants. Il y a derrière ce projet un intention simple d'attirer l'attention sur ces mégots jetés inconsciemment par leurs propriétaires. Ce geste banal est révélateur d'un manque de respect envers cet espace dans lequel j'investis tant d'enjeux. Collecter est dans ce cas, en partie, nettoyer, donc a au premier degré une utilité publique qui m'amuse. La pièce finale est moralisatrice, certes, mais après tout, pourquoi pas?

Les médiums que j'emploie trahissent eux aussi une certaine déraison. La question concernant mon travail qui revient le plus souvent est « pourquoi le dessin ? » Suite à ce que je viens de développer, on s'attendrait peut-être à une pratique photographique. Dans la lignée des photographes réalistes-humanistes, de Dorothée Lange, de Walter Evans, de Brassaï (qui a fait des séries très intéressantes sur des graffitis anthropomorphes), ou de William Egglestone. Tout d'abord, il s'agit d'assumer parfaitement la subjectivité de mes prises de notes graphiques, et donc choisir un mode de représentation arbitraire. Une photographie dit presque tout, mes dessins montrent seulement ce que je veux montrer.

Peut-être est il inutile de rappeler que dessiner, c'est consacrer du temps à l'objet que je veux pointer du doigt. Mais la dilatation du temps qui se produit lors de l'exécution d'un croquis me permet de mieux comprendre le sujet, de mieux l'appréhender. J'ai besoin de ce temps de gestation pour mener à bien mes projets et surtout savourer sa réalisation.
Voici une déclaration par laquelle je me sens concernée. Elle vient des artistes Jean-Jacques Dumont et Étienne Pressager, invités à exposer ensemble leurs œuvres à l'occasion d'une exposition à l'artothèque de Caen, intitulée « Peigner la girafe - Dumont Présager », et qui reviennent sur ce qui rapproche leurs démarches artistiques.

« Peigner la girafe Cette expression populaire définit un travail long et inutile mais aussi quelque chose d'inaccessible. La plupart de nos réalisations fonctionnent selon un protocole déterminé. Nous savons précisément ce que nous voulons faire, passer le peigne dans la crinière de la girafe pour en démêler les poils et faire tomber la poussière. Pourtant, à l'intérieur de ce cadre, nous désirons nous perdre.

La durée, le passage d'un point à un autre, la lenteur, la volupté, l'entêtement nécessaire pour aller jusqu'au bout, l'hésitation comme méthode et comme mot d'ordre sont autant de points communs qui nous ont convaincus d'exposer ensemble »

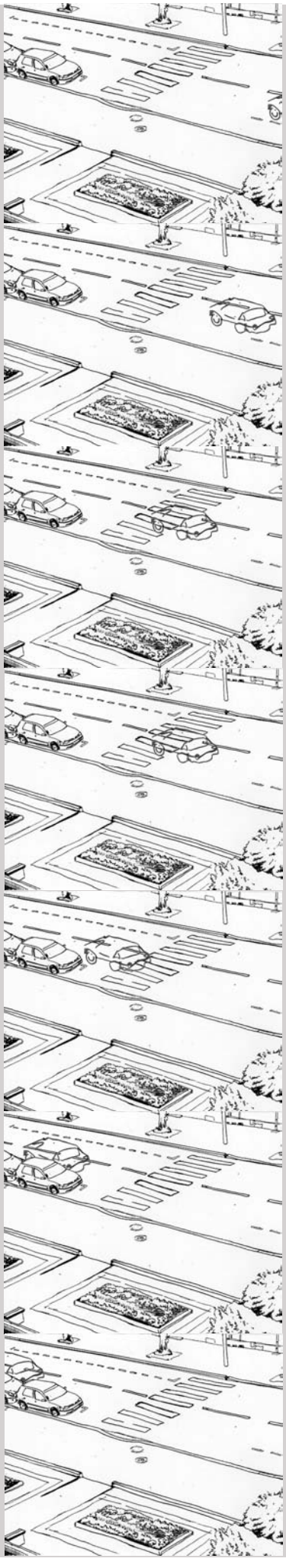
Source : http://www.artotheque-caen.net

1 - Mona Hatoum, *Keffieh*, human hair on cotton (1993-1999)

2 - Cristi Pogacean *The Abduction from the Seraglio* 2006 woolen carpet, manufactured 43.25» x 70»

3 - Jean Jacques Dumont, *Dentelle, Lace, Spitze* 2005-2008 ensemble de 17 bouteilles de produits détergents découpées& animation en boucle sur moniteur (6mn)

4 - Brassaï, série de photographies de *graffitis*, commencée dès les années 20 et poursivie tout au long de sa carrière.
Certaines sont exposées au centre Pompidou à Paris.



A gauche : images extraites de la vidéo *Manosurveillance,*
Animation image par image, durée : 1min35. 2009.

En haut et à droite : scultures en mégots de cigarette
dans les rues de caen.
Tous les mégots utilisés ont étés ramassés directement dans la rue.

Cette technique (le dessin), d'autant plus dans le mode de fonctionnement obsessionnel dans laquelle je l'emploie, est en elle-même une quête irréalisable de la perfection. Avoir conscience de l'échec, comme l'indiquent les deux artistes n'empêche en rien le plaisir tiré du processus.

C'est aussi une façon de sublimer mon sujet, ou plutôt de lui rendre hommage. Même si je n'accorde moi-même aucune valeur sentimentale à mes croquis, reproduire par le dessin garde tout de même une certaine aura qui me semble intéressante à exploiter. La représentation qui se veut « réaliste » amène des à priori de la part du spectateur. Notamment un jugement spontané de la vraisemblance du dessin via des critères de ressemblance au réel. La réussite de ce point est lié à la dextérité de l'artiste, au temps consacré au perfectionnement de sa technique. On en revient donc au rapport entre investissement de l'artiste et aura de l'objet produit. Mes travaux picturaux peuvent séduire par leurs qualités techniques, mais ce qui m'importe et me motive vraiment dans mon choix de médium, c'est le sens qu'induit le soin apporté à la reproduction.

Dessiner permet également de jouer sur le décalage entre outil « traditionnel » et préoccupations contemporaines. C'est pour moi tout l'intérêt du travail de Wim Delvoye par exemple ou celui de l'artiste tchèque Cristi Pogacean quand il fait broder une image de prise d'otage sur un tapis persan. Mona Hatoum explore également les limites des matériaux et méthodes traditionnelles. Ou plutôt que leurs limites, elle explore les possibilités de transgression d'un usage strictement traditionnel de différentes sortes de techniques artisanales (broderie, horticulture, tapisserie…) au profit d'un symbolisme politique fort (keffieh brodé en cheveux humains). L'attitude post moderne qui consiste à se servir librement de références très éloignées les unes des autres, temporellement et géographiquement permet, entre autre, d'établir un rapport comique ou cynique entre le message et son médium (dans le cas de Wim Delvoye). Cette touche fait partie des arrière-goûts de mon travail. « Mano-surveillance », en est un exemple. Réalisée l'année dernière, cette animation dessinée image par image est un jeu entre l'effort inverti dans l'élaboration de la vidéo et la platitude de la scène qu'elle dépeint. Je me suis, en effet, mise dans la peau d'une caméra de surveillance dans le but de retranscrire le plus fidèlement possible l'activité d'une rue lambda, sur laquelle j'avais une vue plongeante. Durant les quelques minutes de l'animation on peut observer des passants traverser, de voitures arriver et puis repartir, on attend que la chute arrive. Evidement rien ne se passe, comme sur 98% des images de surveillance, et dont la plupart ne resteront d'ailleurs jamais visionnées. C'est une vidéo qui cherche à provoquer la déception, à montrer que tous ces efforts liés au médium ont été faits avec une gratuité effrontée. Le tout dans une optique de détournement d'un objet fonctionnel (ici l'image de surveillance) pour en faire à la fois une caricature et un objet sensible indépendant.

Francis Alÿs, *Turista*, México D.F, 1996

Voyage et conclusion

Il n'est pas rare que j'envisage des projets à très long terme, sachant qu'ils subiront de nombreux revirements. Le projet « traîner des yeux » évoqué plus haut en est un des exemples. Sa justesse et son intérêt me semblent grandir au fur et à mesure que croit le nombre de villes explorées et de détails relevés. Il s'enrichit, simplement.

Il est pour moi primordial de faire collaborer art, travail et vie, et que chaque domaine puisse nourrir et faire évoluer l'autre. Sur le modèle de la famille Boyle : Mark Boyle, Joan Hills et leurs deux enfants Sebastian et Georgia. L'œuvre la plus conséquente de ces artistes londoniens est « World series », un projet découlant de leur envie de faire de leurs projets artistiques leur projet de vie, et vice versa. Partant de la mappemonde, ils y désignèrent aléatoirement des points, puis se procurant de cartes de plus en plus détaillées des régions « choisies », ils en vinrent à définir avec précision un ensemble de lieux sur le globe, totalement hétéroclites (en ville, désert, montagne, voire en mer). Puis ils se mirent en quête de visiter chacun de ces endroits dans le but de faire une réplique de la zone au sol d'1,50m^2 désignée totalement par hasard. Les objets produits, entre tableau et sculpture sont surprenants de réalisme et de précision, et ne sont pas sans rappeler les « Tapis nature » de Piero Gilardi. Ce projet initié dans les années 70 et continuant de nos jour malgré la mort de Marc Boyle a donc amené ces artistes à adapter leurs modes de vie pour mener

Boyle family, *Earth pieces,* 1963 à nos jours.
Technique mixte, résine et fibre de verre 182.9 x 182.9 cm.
En bas : *The Nyord (Denmark) World Series Study,*
installé à la Gallerie Paul Maenz, Koln 1971

à bien un projet artistique qui se trouve aussi être le prétexte à dynamiser leur vie personnelle par le voyage, la découverte de l'inconnu, et le but à accomplir. Cette démarche est très intéressante car elle impliquait, particulièrement au commencement, un effort important, presque insensé, de la part de Marc Boyle et Joan Hills, sans garantie d'obtenir aucun résultat. La persévérance, et le développement dans le temps leurs permettent de constituer une œuvre généreuse et unique. L'œuvre est le produit d'une organisation rigoureuse, à la fois pour faire le voyage, pour trouver l'endroit (sans les technologies GPS accessibles de nos jours), puis pour en réaliser une sculpture extrêmement fidèle.

C'est ce niveau d'implication que je cherche à atteindre. La création comme mode de vie, simple et égoïste, comme une nécessité en sorte. Car j'ai besoin d'envisager mon travail artistique comme quelque chose qu'il m'est possible de développer au-delà des soucis liés au marché de l'art, à l'envie de plaire aux critiques… Pour les quelques années à venir j'envisage le futur de mes recherches et créations sereinement, car en tant que « piéton planétaire », mon besoin de reconnaissance est assouvi par le regard des passants et mon principal souci reste de subvenir à mes moyens.

Le voyage est un moteur incontournable pour moi. Qu'il s'agisse de voyager jusqu'à la supérette ou jusqu'au bout du monde. Je suis, je l'avoue souvent à la recherche d'une certaine forme d'« exotisme ». Ce mot, tout comme « touriste » est à prendre avec des pincettes. Il fait bien évidemment penser aux mises en garde de Claude Levi Strauss contre ce concept lié à la recherche de sensationnel et qui alimente les stéréotypes dont se contentent les touristes ignorants. Pourtant Francis Alÿs n'hésite pas à réclamer son statut de « touriste professionnel ». En associant ces deux termes, je crois qu'il tente de se différencier du touriste « amateur » qui ne remet pas en question son attirance ou sa répulsion pour tel ou tel aspect du lieu étranger visité. L'exotisme en tant qu'attirance irréfléchie et automatique pour tout ce qui est différent ou inédit est aussi primitif que son antagonisme : le racisme. Le touriste « professionnel » va, lui, se donner les moyens de comprendre son rapport avec l'inconnu. Il y retrouvera un peu de lui-même, des points de repères semblables aux siens mais existant sous une autre forme. Ce qui lui permettra, par comparaison, de mieux se situer et se connaître lui-même, ou en tout cas la société dont il est issu.
Parmi toutes les problématiques abordées durant ce mémoire, on peut dire que celles que j'ai le plus exploré concernent notre rapport au quotidien. J'essaye de déclencher chez les autres une reconsidération de ce qui les entoure. Du banal. Je voyage aussi beaucoup et vais continuer. Mon ambition post-diplôme la plus proche est d'arriver à concilier ma pratique artistique et un mode de vie nomade. Devenir moi aussi une «touriste professionnelle».

Bibliographie

Ouvrages :

Andreotti, Libero, *Le grand jeu à venir, textes situationnistes sur la ville,* Paris, Edition de la Villette, 2008, 239 p.

Ardenne, Paul, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation,* Paris : Flammarion, 2002 254 p.

Augé Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* France, Editions du seuil, 1992, 150p.

Bobin, Christian, *Prisonnier au berceau,* Paris, Mercure de France, 2005, 110p.

Calvino, Italo, *Les villes invisibles (Le citta invisibili)*, Paris, Seuil, 1974, 188p.

Davila, Thierry, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle,* Paris, Le Regard, 2002, 191 p.

Debord, Guy, La société du spectacle, Paris, Editions Champ Libre, 1971 (original chez Duchet/Castel 1968), 221 p.

Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 315p.

Fulton Hamish, Walking artist, Düsseldorf , Richter, 2001, 150 p.

Jacobs, Jane, *Life and death of great american cities,* New York, Random House, 1961, 458p.

Levi-strauss, Claude, *Tristes tropiques, Paris, Plon, 1976, 455 p*

Perec, George, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien,* Paris, Bourgois, 1983, 60p.

Sennett, Richard, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris : Seuil, 1979, 282 p

Articles :

Debord, Guy Ernest, « Théorie de la dérive », in *Les Lèvres nues n° 9*, décembre 1956 et Internationale Situationniste n° 2, décembre 1958.

Chtecheglov, Ivan, « Formulaire pour un urbanisme nouveau», in *Internationale situationniste* n°1, Paris, juin 1958, coupes imposées par Guy Debord.

Jorn, Asger, «Pour la forme», in *Internationale situationniste,* paris, 1957

Koolaas, Rem, « Junk space » et « Villes génériques », in, Rem Koolhaas, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, *Mutations*, Bordeaux, Arc en rêve, 2000, 850 p.

Leyris, Jean-Charles, « Objets de grève, un patrimoine militant», in *In Situ n°8,*
site de la revue du patrimoine
http://www.insitu.culture.fr/article.xsp?numero=8&id_article=leyris-0

Lapalu, Sophie, « Sur les pas de Francis Alÿs», in *De l'action à l'exposition,* Blog de Sophie Lapalu,
http://sophielapalu.blogspot.com/2009/04/sur-les-pas-de-francis-alys-de-laction.html

Films :

«Les Glaneurs et la Glaneuse», Documentaire d'Agnès Varda, 7 juillet 2000 , 82min , France, Ciné Tamaris

«Modern Times», Charlie Chaplin, 87 minutes, 5 février 1936, États-Unis, Charles Chaplin Productions

«Metropolis» Fritz Lang,150 minutes, 10 janvier 1927, Allemagne, Universum Film (UFA)

«Me and You and Everyone we know», Miranda July; 21 septembre 2005, 91 min, Etats-unis/ Royaume-Uni, IFC Films

«Stalker», Andrei Tarkovsky, 1979, 163min, Allemagne de l'ouest/Union soviétique, Gambaroff-Chemier Interallianz

«Streets of crocodile», 1986, 20 min
« The Cabinet of Jan Svankmajer », 1984, 14 min
Timothy et Stephen Quay, Royaume-Uni, Atelier Koninck

« Norman McLaren : L'intégrale», 2006 Blagnac : Agence 3c, Les Films Du Paradoxe

« Rivers and Tides», réal Thomas Riedelsheimer, Paris, Compagnie du Phare et balise, 2006

«The Cinematic Works» Eija-Liisa Ahtila, Helsinki, Crystal Eye Prod., 2003

«Works and process Fancis Alÿs» Julien Devaux, 2008 , 106 min, Après Editions,

Sites web :

Reclaim the Streets : http://rts.gn.apc.org/

Gerilla Gardeners : http://www.guerrillagardening.org/

Improv Everywhere : http://improveverywhere.com/

Mon blog (lien vers les vidéos et plus d'images) : http://jessicagantier.wordpress.com/